



Universidad del Desarrollo
Universidad de Excelencia

Facultad de Comunicaciones

Escuela de Cine

FUERA DE CAMPO DEL MOMENTO HISTORICO

**Nuevas propuestas en el cine latinoamericano para contextualizar la
dictadura**

POR: FELIPE ANDRES TAPIA DONOSO

**Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del Desarrollo para
optar al título profesional de Licenciado en Artes Dramáticas Audiovisuales**

PROFESOR GUÍA:

FRANCISCO SCHULER

Abril, 2021

SANTIAGO

A **Oscar Veliz** que en paz descansa.

AGRADECIMIENTOS:

Al periodista y sociólogo **Miroslav Mimica** quien desde Croacia vía remota asesoró, crítico, comentó y recomendó cambios relevantes para desarrollar un adecuado proyecto de investigación.

A la profesora y psicóloga **Gabriela Donoso** quien participo de forma activa en la tesis dándole una mirada académica generando correcciones relevantes.

INDICE

I)	Introducción.....	5
II)	Marco Teórico.....	12
1-	La representación histórica en el cine.....	12
1.1)	Cine de Dictadura: Internacional.....	24
1.2)	Cine de Dictadura: Latinoamérica.....	43
2-	La Representación Contextual.....	55
2.1)	Aspectos Narrativos.....	58
2.2)	Los Personajes.....	66
2.3)	La Espacialidad.....	69
2.4)	La Puesta en Escena.....	74
III)	Desarrollo.....	78
-	Metodología.....	78
-	Análisis Film 1: “La Noche de 12 Años”.....	82
-	Análisis Film 2: “Pacto de Fuga”.....	114
-	Análisis Film 3: “Araña”.....	142
IV)	Conclusiones.....	169
V)	Bibliografía.....	174

I) INTRODUCCIÓN:

La relación entre el cine y la historia ha sido evidente desde el comienzo de la actividad cinematográfica. La meta es tener la capacidad de captar momentos e inmortalizarlos por medio de la imagen en movimiento. Pero registrarlos ya implica en si la necesidad de manipular eventos sucedidos, en un momento específico además de reproducirlos cuando y cuantas veces se requiera.

La ficción ha buscado recrear episodios históricos, con una fuerte carga identitaria y elementos que permiten al espectador conocer sucesos de relevancia histórica, pero cuya base puede ser un mundo imaginario que podría no describir los hechos fidedignos. Esta forma de crear historias desde el guión a la pantalla grande, no solo se presenta en mega obras de gran presupuesto tipo Hollywood, sino que producciones de origen local, con presupuestos más bajos. Tal es el caso de Chile, donde producciones con menores recursos centran su valor en la intimidad de la historia, la calidad del guion y la contextualización del hecho o período histórico que se quiere dar a conocer.

El contenido de estas producciones se encuentra asociado a la dictadura. La cual ha sido representada desde variados puntos de vista como se puede evidenciar en la película de Miguel Littín de 2014 “*Allende en su laberinto*”, la cual retrata las últimas horas del expresidente Salvador Allende en la Moneda.

Se intenta respetar los hechos sucedidos con el fin de convertirlos en una parte fundamental del film, en desmedro de contextualizar la época. Del 2018 en adelante se ha dado a conocer tres películas; dos de ellas Chilenas y una Uruguaya cada una con temáticas de la dictadura, en las cuales se evidencia una diferencia en cómo se desarrolla cada punto de vista.

El aporte realizado por el cine para la comprensión de un período histórico no depende de lo visible o invisible, sino de cómo se desarrollan los elementos contextuales. El historiador francés Marc Ferro plantea “*El film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga autentica o mera invención es Historia (...) Aquello que no ha sucedido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, tiene tanto valor de historia como la misma historia*”¹. Más allá de la anécdota y la representación verídica lo importante son las formas y la articulación de signos que conforman el escrito de la película, por medio de la cual se puede expresar el contexto que se quiere.

A su vez Robert Rosestone considerado el erudito internacional, en el estudio de la relación entre historia y medios audiovisuales considera el cine histórico como un relato donde se construye la historia, el cual no debería reflejar la realidad, sino que construirla por medio de las características propias del lenguaje audiovisual, y no basta con mostrar nuevamente el hito histórico como un telediario, sino que hay que construir todo el universo para poder representarlo².

¹ Ferro, M. (1980). *Cine e Historia*. PP, 20 - 21. Barcelona: Editorial Gustavo Gil.

² Ref: Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes*. P, 20 Cambridge , Massachusetts.

Los directores David Albala con *“Pacto de Fuga”* (2020), Andrés Wood con *“Araña”* (2019) y Álvaro Brechner con *“La Noche de 12 Años”* (2018) han logrado mostrar una evolución respecto a la forma de cómo se retrata el golpe de estado, sin que este sea el eje central de la historia. El espectador por medio de diferentes elementos logra identificar la temática de la dictadura

Por ejemplo, el crítico argentino Pablo Scholz dice: *“<La noche de 12 años>” Es capaz de apartarse del contenido panfletario para enfrentarse directamente al drama del encierro y la soledad. Es decir: <La Noche de 12 Años> es política, pero no está politizada”*³

“Pacto de fuga” por su lado pese a que recurra a elementos clásicos de militantes del partido comunista en los años 80, no se entromete en otros elementos que quizás serían más definatorios, como la discusión política o las reuniones de militantes, al contrario, se prefiere un diálogo efectista lleno de frases para el contexto. Destaca por centrarse en el drama de la fuga a diferencia de las demás películas chilenas, como en *“No”* de Pablo Larraín donde lo fundamental es el plebiscito y la campaña política antidictadura.

Por último, *“Araña”* es quizás la más diferente a las dos películas anteriormente mencionadas, es interesante porque constantemente busca agarrarse del discurso clásico de una película de dictadura lo cual se puede considerar altamente política pero no alcanza

³ Scholz, P. O. (26 de 09 de 2018). Crítica "La noche de 12 años": Para nosotros la resistencia. *Clarín*, págs. Espectaculo - Cine.

a serlo, ya que destaca en la crítica como un film de lucha de clases, en donde los efectos del pasado repercuten en el día de hoy y son capaces de tensar las relaciones generacionales del país.

Por último, se puede inferir que el entorno de las películas que narran hechos históricos tiene que ver más en cómo se transmite y se contextualiza los hechos de la época, y no tanto la representación fidedigna de los mismos. De acuerdo a esta premisa se genera las siguientes preguntas ¿Hay un nuevo camino para la representación de la dictadura?, ¿Cómo se compone o construye el entorno de las películas que muestran un nuevo punto de vista respecto a la dictadura?, ¿Cuál es el nuevo punto de vista de estas películas?, ¿El guión es la base fundamental para transmitir contextos históricos al espectador o hay más elementos?, ¿El hito histórico basta con sólo representarlo tal cual fue o el universo que se construye y acompaña al hecho en la película es más relevante?, ¿Cómo se trabaja la construcción del universo?

La hipótesis se plantea en que el cine de dictadura está con una nueva forma de representarla y contextualizar la época, el uso de estos episodios ha sido para directores y guionistas de todo el mundo una temática muy recurrente en la cual basar sus obras.

Gran parte de las producciones Chilenas son basadas en hechos reales que se contextualizan en momentos históricos de la dictadura. Los guionistas de las 3 películas anteriormente mencionadas, parecen mostrar un cambio en la forma en que instauran los sucesos, usando un nuevo punto de vista que incide en cómo se desarrolla la historia, por

otro lado, parecen haber nuevos elementos de representación más allá del departamento de arte, el vestuario y la utilería.

Haciendo una investigación de este tipo se descubre, plantea y analiza como el contexto de una época específica, es usada constantemente en el cine nacional. Es importante descubrir cuales son los elementos que están cambiando y como se estaría planteando los puntos de vistas actualmente, el conocimiento de estos elementos es de vital importancia, ya que esto aportaría al medio audiovisual nacional, para que puedan replantearse cuales son las bases fundamentales para desarrollar el contexto de la dictadura y las herramientas que pueden utilizar los guionistas, directores y productores chilenos para desarrollar la época deseada sin ser una mera representación de hechos.

Por otro lado, la motivación respecto a esta investigación va de la mano con lo dicho anteriormente ya que una temática muy presente en las producciones nacionales, es la dictadura chilena, debería cambiarse el método de representación basado solo en la “copia” de los hechos, esto permitirá un nuevo aire al cine nacional diferenciándolo de las clásicas películas de historia, a una propuesta mucho más original y dicente donde como espectadores estarían inmersos en la época.

El objetivo de esta investigación, es identificar los elementos fundamentales que logran adentrar a la audiencia en una película que representa historias relacionadas con la época de la dictadura en Chile, basándose en: I) Analizar y comprender el alcance del tratamiento de historias mostradas en el guion, por ejemplo, los diálogos, la construcción del universo y la creación de personajes. II) Conocer cómo se trabaja la representación de un cine, en

el que la trama logra ubicar al asistente en una época específica, y cuáles son las distintas decisiones de los departamentos que intervienen en el alcance de este objetivo, pero sin analizar las actividades del departamento de arte. III) Conceptualizar la relación entre el cine y la historia de un país.

El marco teórico se dividirá en dos capítulos cada uno con sus subcapítulos. El primer capítulo sobre “La representación histórica en el cine”, cuyo objetivo principal, será establecido por la mirada de diversos autores, diferenciando las películas que son representaciones exactas de algún hecho y las que busca contextualizar la época histórica. Los subcapítulos presentes son: “Cine de dictadura Internacional” y “Cine de dictadura Latinoamérica”, en los cuales se busca explorar el panorama mundial y latinoamericano, respecto al uso de la dictadura en el cine, y cuáles son sus formas de representar la época, donde destacan se países como; Corea del Sur, España, Rumania, Argentina, Brasil entre otros. En el segundo capítulo, En “La Representación Contextual” se establecerá, los elementos fundamentales para transmitir el argumento de la época, según diferentes autores destacando los aspectos narrativos, personajes, espacialidad y la puesta en escena.

Se analizarán tres películas: “*La Noche de 12 Años*” dirigida por Álvaro Brechner (Uruguay – 2018), “*Pacto de Fuga*” de David Albala (2020 – Chile) y “*Araña*” de Andrés Wood (Chile – 2019). El análisis de las películas se fundamentara en buscar los elementos que permitan representar la época y como está planteados los hechos históricos en el guión.

Cabe destacar, que el uso de la bibliografía de autores como Robert Rosenstone y Marc Ferro se hace indispensable, ya que son considerados los mayores autores, en cuanto a la relación que existe entre el cine y la historia, donde sobresale Rosenstone debido a su opinión crítica, en cuanto al cine como una mera representación de hitos, y su experiencia como consultor histórico, asesor de guiones y redacción de la narración en diferentes obras cinematográficas de carácter histórico como documentales, ficciones y dramas.

II) MARCO TEORICO

1) La representación histórica en el cine

Desde los inicios del cine, hasta la fecha la evolución tecnológica ha sido enorme, permitiendo nuevas formas de plantear las historias y representarlas, tanto a nivel de montaje, efectos, sonoras entre otras. Pero siempre ha existido una relación estrecha entre los realizadores por plasmar épocas pasadas, hechos históricos e incluso el uso de fuentes de información como la representación de una época en concreto, han sido parte de quizás una de las temáticas que más se ha repetido en todo el mundo. Desde la que es considerada la primera gran obra “*El Acorazado de Potemkin*” de 1926 del director Sergei Eisenstein, la cual sigue siendo un referente para las películas de hechos. Otro ejemplo, que pareciera no ser casual que la primera película chilena de ficción llevara como nombre “*Manuel Rodríguez*”, es más si nos detenemos en el cine chileno de ficción y revisamos la producción entre 1910-1934, se produjeron setenta y ocho largometrajes, no menos de una docena tenía como contenido temático episodios de la historia y la figura de Manuel Rodríguez, como por ejemplo “*El Húsar de la Muerte*” (1925). Otros referidos a la guerra del pacífico, como “*Todo por la patria*”, o al pueblo mapuche con “*La agonía de Arauco*”.

Los sucesos históricos en el cine, se pueden ver representado como algo unitario y a la vez plural. Es unitario en cuanto se tiene un punto de referencia; y plural porque tiene multitud de planteamientos a desarrollar como lo son: trabajos de carácter cronológico, nacional, sobre personajes, temáticos, entre otros.

En cuanto a este tipo de cine, se pueden definir dos tipos de modelo para representar los acontecimientos: El primer modelo, es el que tiene un grado de aproximación a las imágenes reales y a los acontecimientos históricos, haciendo que el espectador se cuestione si realmente lo que ve es un documental o una película que busca ser una fuente histórica.

Robert Rosenstone plantea ¿Cómo contribuye el cine a nuestra concepción del pasado?, a la cual indica: *“La respuesta más fácil (y la más inútil porque ignora el cambio de medio de expresión) es verificar el grado de aproximación de las imágenes a << los hechos >>. No es necesario haber visto muchas películas para comprender que este análisis es ridículo. Los largometrajes se ciñen estrictamente a los hechos – no importa cuales – son, visual y argumentalmente hablando cintas que incitan más al sueño que al conocimiento histórico”*⁴

El uso de una película como una mera representación de hechos históricos, sin importar cuales sean, se evidencia poco interés por este tipo de cine, ya que no es atrayente y es tedioso para su comprensión, no es lo mismo contar la historia en escritos, a una película la cual incluye muchos más elementos para lograr captar la atención del espectador. El historiador francés Marc Ferro, plantea la idea del *“cineasta erudito”*⁵, considera que los directores al igual que el espectador buscan la veracidad de las obras, en cuanto a que los elementos y argumentos elegidos sean los mismos de las historias originales, con la

⁴ Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes*, P. 17. Cambridge , Massachusetts.

⁵ Ref: Marc Ferro (1991). *Cine e historia*, PP. 3-12. Paris, Francia

reconstrucción verídica o lo más cercana a la realidad, pero algunos de los directores caen en otros aspectos, que varían según el film, como lo muestra, el director Rene Allio en su película llamada “*Les Camisards*” (1972) sobre la revuelta protestante, desde el inicio de la película, se evidencia una autenticidad en la historia, el lenguaje (francés) de la época, los paisajes y casas son tradicionales, hay poca o nula intervención en el espacio, el resultado de esta película es una reconstrucción muy bien hecha de la época, pero con la dificultad de que sin subtítulos no se capta el mensaje, esto debido a las variaciones de la lengua francesa de ese tiempo al actual⁶. Marc Ferro plantea en uno de sus artículos “*La autenticidad en el cine de historia existe, a pesar de todo, es destruida. El resultado es que el film resulta molesto: El exceso de positivismo de los directores es antiestético*”⁷ El autor al buscar adentrarse tanto a la realidad de los acontecimientos, que descuida aspectos cinematográficos, los directores convertidos en eruditos, con algunos elementos propios de la modernidad, como los subtítulos, su obra se verá distorsionada del objetivo principal. El segundo modelo de este cine, va más allá de la recreación de sucesos o la “copia” ellos, buscan la veracidad en determinados momentos históricos, generando una aproximación a los eventos de importancia, pero ampliando su concepto en cuanto a la alteración de los hechos para narrar la historia. Los países en general nacen con este modelo de cine <<Histórico>> como Francia, India, Japón, Rusia. Chile.

⁶ Ref: Ferro, M. (1976). *Perspectivas en torno a las relaciones Historia y Cine*, P. 3. Washington: Smithsonian Institute.

⁷ IBIDEM: P, 5

Para comenzar a entrar en esta segunda forma de cine. Tenemos el caso de la película ya mencionada, “*El acorazado de Potemkin*” (1922) donde se presentan los acontecimientos de forma dramática. Ello implica cambios respecto al relato escrito, ya que no es lo mismo mostrar la información por medio de una pantalla, a la versión impresa, pero esto no se significa que la película sea ineficaz, las historias narradas por el medio audiovisual implican lo que se define como “**otro tipo de información**”. Ya que nos permiten contemplar paisajes, sonidos, y emociones a través de los personajes, ver conflictos tanto individuales como colectivos, sin restarle importancia a los diálogos, esto genera una nueva forma de explicar la historia, aparecen elementos invisibles que no alteran la esencia del contenido. Rosenstone dice “*Un film no es un libro*”⁸ Las películas que intenta hacerlo pierden todas sus cualidades existiendo un sinnúmero de elementos diferenciadores entre el libro a una representación de sucesos o vivencias.

Entender el relato histórico y la ficción cinematográfica son formas distintas de acercarse al pasado y recrearlo, dado que el cine ofrece sus propios modos de narración necesariamente interpretativas.

Las limitaciones de los films del primer modelo, aparecen de forma nítida al compararlas con la segundo, ya que este se toma ciertas licencias para reinventar la historia con el fin de plasmar acciones o situaciones, utilizando los diferentes modos de comunicación, los cuales no suelen ser excluyentes entre sí, sino que conviven. En general los nuevos medios

⁸ Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes*. P, 22. Cambridge: Massachusetts.

cinematográficos no aniquilan los otros medios de comunicación, como lo son: libros, fabulas, relatos orales, entre otros.

Rosenstone para 1982 en su publicación “*El pasado en imágenes*”⁹ plantea la opinión de que algunas películas de carácter histórico han seguido el modelo de Hollywood, donde la historia se traduce a un drama, un relato de pasión, o aventuras en un atrayente pasado. Analizando esta opinión y en cómo se está desarrollando el cine, tiene una lógica enorme, debido a que las producciones de Hollywood son de gran impacto porque poseen la capacidad de identificar o definir a primera vista cuál de los dos modelos tiene sus films. Julio Montero Diaz, el vicerrector de investigación de la Universidad de la Rioja, con una basta carrera en la investigación, una gran cantidad libros y artículos enfocados al área del cine y la historia, plantea: “*Las llamadas películas históricas tendrían tantas limitaciones en su producción para hacerlas rentables que deberían (así lo hacen habitualmente) olvidarse del rigor histórico (...) El cine histórico de ficción puede aportar una representación viva y eficaz de la historia, en especial de las realidades cotidianas en que transcurre la acción. Frente a la historia abstracta, las películas ofrecerían buenas posibilidades para representar las microhistorias*”¹⁰

Las películas de ficción que se fundamentan en lograr una representación fidedigna, bien sea de un libro o de alguna publicación de un historiador, resultan tener sus limitaciones,

⁹ Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes*. P, 20. Cambridge: Massachusetts.

¹⁰ Diaz, J. M. (2015). Nuevas formas de hacer historia. Los formatos historicos audiovisuales. En M. Bolufer, J. Gomis, & T. Hernández, *Historia y Cine; La construccion del pasado a través de la ficcion* (pág. 43). Zaragoza: Institucion Ferando el catolico .

que van más allá de no lograr captar la atención del espectador, es la forma que se plantea el léxico de hechos para ello existe el documental. La ficción permite utilizar las herramientas del medio cinematográfico, además de licencias que el resto no puede brindar, también admite crear microhistorias de un libro, abordando los hechos más importantes dándole un enfoque amplio y complejo.

No es suficiente hacer una mera representación de hitos, sino que se debe ir más allá. El pedagogo y escritor de diversos libros y artículos de revista cinematográficos, presidente de la asociación catalana de críticos del cine. José Monterde, da una mirada mucho más fresca. *“Los films nos brindan otras versiones del pasado y son considerados <<memorias relevantes>> que reclaman ser tenidas en cuenta a la hora de reconstruir los hechos históricos, ofrecen una visión irremplazable del mundo”*¹¹ La interpretación es fundamental para la visión que hoy en día cumple el cine de historia, la gran mayoría conoce las versiones teóricas de hechos cronológicos de un acontecimiento relevante. La cámara no puede solo atestiguar situaciones, debe generar un acercamiento al contexto, ya que si se plantean nuevos análisis de los hechos que van más allá del conocimiento colectivo del espectador, se hace fundamental ese objetivo.

Se debe tener en cuenta el conocimiento del espectador ante las obras de estas características. Marc Ferro, denomina al *“Espectador erudito”*¹², personas con

¹¹ Monterde, J. (1986). *Cine, Historia y enseñanza*. P, 6. Barcelona: Cuadernos de pedagogía.

¹² Ref: Ferro, M. (1976). *Perspectivas en torno a las relaciones Historia y Cine*. P, 4. Washington: Smithsonian Institute.

conocimiento que pretenden encontrar la mayor veracidad en cómo se cuentan o desarrollan las historia, y que si evidencian errores o falencias en la película dudaran de ella, también está el espectador sin mayor conocimiento de los sucesos, ambos pueden alterar grandemente los dos modelos ya mencionados, pareciera ser que las películas más pequeñas, suelen tener un conocimiento previo ante los hechos de relevancia histórica. Al aceptar esto, los directores caen en la falta de contextualizar, plantear y demostrar un punto de vista claro, su film se convierte solamente en mostrar hechos como enciclopedia (documental), esto puede ocurrir cuando se trata de temas relevantes a nivel mundial o para un colectivo, como la dictadura de los países.

Abordando de forma tangencial la investigación aparece la idea de *“La Posmodernidad”* es un concepto bastante amplio y complejo, es usado en estudios sociales, políticos, filosóficos y sobre todo históricos. Rosenstone desde la escuela americana con *“El pasado en imágenes”*, Marc Ferro desde Francia con *“Cine e historia”* y Pierre Sorlin con *“El cine, protagonista de la historia”* los tres autores son considerados de gran importancia para la investigación y planteamientos respecto al desarrollo de la historia en el cine. La Posmodernidad Cinematográfica no es clave para la investigación, pero si permite ampliar el concepto de qué tipo de cine histórico se está tratando, los films tradicionales tienen ciertas limitaciones, por la forma en que se están planteados los relatos y acontecimientos. Las obras que actualmente logran la posmodernidad son porque alcanzan puntos medios entre el drama y lo documental.

La idea de crear múltiples significados y planteamientos va más allá de una sola representación. Rosenstone el mayor defensor de este término para el cine dice: *“Estas películas no intentan, a diferencia del documental y las películas de ficción, solo recrear el hecho, al contrario, muestran los aspectos esenciales de los hechos y juegan con ellos, creando múltiples formas. La capacidad de plantear los hechos, para buscar nuevos métodos de representación.”*¹³

El cine tiene la capacidad deconstruir la historia y luego reconstruirla con las reglas cinematográficas, ya que a diferencia de los libros, la imagen es protagonista (en diversos tipos de planos y montaje), del color, el movimiento, sonidos, la propia estructura dramática y otras licencias narrativas (condensación de tiempo, cámaras lentas, creación de nuevos personajes que permitan así facilitar la dramatización de los hechos) lo fundamental es una adecuación a la historia que se quiere contar.

Los directores aprovechan las licencias de la ficción para ejemplificar acciones o acontecimientos de importancia mundial o local, dentro de los tres autores mencionados anteriormente, Pierre Sorlin es más tajante al optar por el “NO”¹⁴ a hacer películas que sean simples representaciones de eventos pasados, sino que se deben utilizar elementos de la ficción y la recreación de personajes que no existieron e implementar elementos a

¹³ Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes*. P, 22. Cambridge: Massachusetts.

¹⁴ Ref: Sorlin, P. (2005). *El cine, como protagonista de la historia*. PP, 31 - 46 Paris: Rialp.

los diálogos que permitan generar un universo histórico de forma más contundente y no explícito.

Rosenstone a diferencia de Ferro y Sorlin, en su propuesta es más drástico, y es que el cine debe relatar el pasado con sus propias reglas de representación. El historiador español José Carlos Rueda escribe: *“Habitualmente la representación no es el objetivo de la creación cinematográfica, sino un instrumento planteando, ya sea para persuadir, la información, o el entretenimiento del público”*¹⁵

Los objetivos que presenta José Carlos Rueda pueden verse desvirtuados por múltiples factores como las distorsiones, frente a la idea inicial en el proceso de producción del film (Entrar al primer aspecto de solo representar hechos), debido a la aplicación de las estrategias narrativas, ya sea por exigencias comerciales o legales (Este punto puede alterar de varias formas este tipo de cine, ya sea por la censura entre otras), en el último término el más importante, que afecta los aspectos persuasivo, informativo y de entretenimiento. Es la calidad de la representación cinematográfica y lo que el productor presenta en sus películas que les parezca significativo o importante, para lograr instaurar la trama y captar la atención del espectador.

El autor de Estadounidense Tony Barta, plantea que *“la representación del pasado indiscutiblemente ha cambiado por los medios que da la imagen en movimiento. Y es que al igual que el cine evoluciona, las formas de representar las cosas también, y comienzan*

¹⁵Laffond, J. C. (2004). La representación cinematográfica: Una aproximación al análisis socio histórico. *Ambitos: Revista internacional de comunicacion*, P, 429.

*a hacerse cargo la multiplicidad de elementos disponibles para llevar a cabo esa representación de forma mucho más completa y no dependiente solamente de la historia en sí”.*¹⁶

Pareciera ser obvio y fácil hacer una película con contenido histórico usando elementos artísticos, para que automáticamente pueda transmitir al espectador el cambio de tiempo, casi como una fórmula matemática, vestuario antiguo + casas antiguas = época histórica. Pero lograr transmitir el contexto es mucho más complejo que solo una suma. Como plantea Pierre Sorlin, tienen que mantener la ciencia de los signos, para así profundizar en el tratamiento del lenguaje, imágenes, sonido, montaje¹⁷ para lograr una representación y contextualización óptima y no solo guiarse por a la vestimenta de dicha época, es necesario que todos estos elementos estén en una fórmula. Este es el planteamiento respecto “otro tipo de información” es una temática que ha estado presente en los discursos de los teóricos del cine de historia, y la representación de la época. Un discurso contrario a Hollywood como, por ejemplo, veintidós años aproximadamente antes de que Rosenstone presentara sus ideas en cuanto al cine e historia.-Siegfried Kracauer, escritor, periodista, teorizador y sociólogo del cine alemán- *“Califico los films históricos de teatrales y grotescos, en parte porque los actores no dan una imagen convincente al solo vestirse*

¹⁶ Ref: Barta, T. (1998). *Screening the past: Film and representation of History*. P,8. United States.

¹⁷ Ref: Sorlin, P. (1985). *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. PP, 20-25 Mexico: Fondo de cultura Económica.

*con ropas de otra época (...) la pantalla en este caso solo muestra una imitación y nada más*¹⁸

De acuerdo al punto de vista de los teóricos, de cómo se debe presentar el cine de historia existen dos formas de plantear el pasado. La primera; se busca la mayor veracidad en las imágenes y en los diálogos. Ya que el film está a merced del historiador, libro o vivencia, respetando y cumpliendo fielmente los planteamientos o hipótesis de estos. Todo esto con el fin de cumplir con la perspectiva de un espectador erudito y al director erudito arriesgándose a crear obras con poco contenido de entretenimiento o de conocimiento general.

Los realizadores en su afán de cumplir verídicamente el desarrollo de los acontecimientos, para no ser cuestionados por los historiadores y el gentilicio al cual va dirigido, se apartan de las herramientas de la ficción y pasan a ser documentales.

Los teóricos, siguen reforzando la idea de un cine que es capaz de ir más allá de la historia contada en un libro. Marc Ferro, con una fuerte crítica a las películas que responden a los contenidos de importancia en los libros. Pierre Sorlin, mucho más extremo y tajante al analizar el film desde una visión sociológica-histórica, donde pone como prioridad las capacidades propias del cine para transmitir los hechos, usando sus propias reglas y no dando cabida a la imitación, Tony Barta, por su lado desde la academia de Estados Unidos,

¹⁸ Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The redemption of Physical Reality*. PP, 77-79. Nueva York: Oxford University Press.

plantea la diferencia de la imitación a la representación, poniendo un punto clave, en cuanto a los aspectos visuales, como ropa y espacios, que no necesariamente logran transmitir el ambiente y la representación, por último la mirada más convincente para esta investigación es la de Robert Rosenstone, quien defiende el uso y la mezcla de los elementos de ficción con el cine histórico, siendo capaz de llevar las películas más allá, de una representación de hechos, en forma cronológica. La posmodernidad busca nuevas formas de expresión, para reconstruir la historia y plantearla nuevamente. El cine tiene un sinfín de elementos, que son capaces de llevar al espectador a entender el contexto histórico en el que se desarrollan los sucesos. Para ello es necesario dividir la época, y tomar ciertos hechos que se quieran retratar, como, por ejemplo, un hombre de mucho dinero alemán que rescato judíos con su fábrica “*La lista de Schindler*” (1993) El film logra retratar un hecho relevante en la época de la segunda guerra mundial sin necesidad de expresarlo textualmente en la historia. Estos elementos se llaman “otro tipo de información”, ya que permite presentar el contexto sin la necesidad de hacer versiones o temporadas para lograr un entendimiento pleno de lo que se quiere dar a conocer, usando licencias propias de la ficción para adecuar el film y llevarlo a su mejor rumbo.

1.1) Cine de dictadura: Internacional

Como ya se ha dicho, las grandes potencias cinematográficas o países considerados “primer mundo” hasta el hoy en día llamado “El tercer cine”, que son países con producciones más pequeñas, sus historias se fundamentan principalmente en momentos complejos relacionados con la política y la ciudadanía de forma directa.

Retomando el film “*El Acorazado de Potemkin*” y “*Octubre*” (1927) las dos de Serguéi Eisenstein, se puede decir que son obras admiradas no tanto por su trabajo histórico (en el sentido de conocimiento), sino por la calidad de la obra artística capaz de representar y adentrarse en la época final del Imperio Ruso.

Rosenstone plantea que “*directores de diversas partes del mundo han aceptado el desafío de enfrentarse de forma seria al pasado. Sus trabajos son parte de una fase histórica, la llegada de un cine no comercial ansioso por recuperar las tradiciones propias que durante épocas – o siglos- ha sido (mal) interpretadas por extranjeros*”¹⁹ Existe una necesidad de los directores en retratar épocas de sus países, alejados de las producciones del primer mundo, teniendo en cuenta de hechos y momentos de impacto, desde una visión más local o territorial, con el nacimiento del “Tercer cine”, el cual con una orientación más bien marxista, presenta la idea de descolonizarse de los cánones clásicos

¹⁹ Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes*. PP, 127 - 128. Cambridge, Massachusetts.

de una industria superior. Generando que los cineastas usaran nuevos modelos para representar la historia en imágenes, sobre todo en temas sociales, políticos y culturales.

No todos los países del mundo, han pasado por una dictadura propiamente, pero si se relacionan momentos de interés cultural, que son tomados por la industria cinematográfica y traspasadas a la pantalla.

Un continente interesante para tener como modelo es África, que la mayoría de sus países fueron colonias de otros países o imperios. No se le denomina dictadura, pero repercuten de forma similar en la sociedad y la política. Rosenstone quien intenta separar el “tercer cine” según continente, plantea que *“En ningún lugar como África ha sido tan importante recuperar el control de su propia imagen”*²⁰

Esta cita no tiene nada que ver con lo que se venía mencionando, respecto al uso de hechos históricos en el cine relacionado a las dictaduras y en como estas se representan y se contextualizan. Pero realmente se relacionan, en que son un argumento fundamental para los directores de esa región, al comenzar a plantear las historias de la colonización, estas obras que van a la búsqueda de un patrimonio cultural que en su momento se reprimió, como las expresiones propias de su pueblo (Se comparan a cuando una dictadura reprime y censura obras artísticas y los realizadores buscan formarlas para mostrarlas)

El cine africano busca plantear periodos más distantes, lo cual permite que se alejen de los tópicos clásicos occidentales, dando la opción al films de crear contenido con nuevos

²⁰ Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes*. P, 129. Cambridge , Massachusetts.

modelos y consonantes a su propia tradición, como la oral en la que se puede apreciar comúnmente narraciones de cultura general y desarrollo de momentos importantes, son historias que no pretenden recrear, temas políticos o eventos antiguos, se enfocan más en las consecuencias que dejaron los acontecimientos ocurridos en el colonialismo. Es más ficción, ya que hay elementos que se entremezclan de épocas diferentes, el montaje normalmente no lineal en estas películas, cambia el rol del modelo clásico causa y efecto, ya que parece que les restan importancia a los acontecimientos, lo fundamental es la adaptación de una época compleja y doblegada del pueblo. Un ejemplo importante, de como las herramientas cinematográficas permiten transmitir épocas y ser obras maestras, es el film “*Ceddo*” (1977) del director senegalés Ousmane Sembene, es una película épica, que mezcla el drama con lo moral y aspectos históricos reales. “*Ceddo*”, gracias a las herramientas del relato propios del cine, logra comprimir varios siglos de historias, representándolas en días, en una aldea del Siglo XVII. Cada día son hechos ocurridos en varios siglos, en la realidad, un día es una pugna entre musulmanes liderados por un Imán (líder religioso islamita) versus los de una religión tribal, luego hechos reales como el rapto de la princesa y la muerte del rey. Hay muchos elementos propios de la historia de Senegal comprimidos en un film, que no se orienta en mostrar la ruta, sino en las bases fundamentales, esto suma al planteamiento del cine “Postmoderno”. Que presenta episodios históricos complejos, en un periodo corto de tiempo, se hace inevitablemente pensar que es una película de fantasía, más que histórico. Esta percepción, para la autora Françoise Pfaff para que “*Ceddo*” se sienta así, es gracias a lo que ella llama “*Lenguaje*

cinematográfico africano”²¹, Un lenguaje que pretende proporcionar un retrato del entorno en que se desarrollan los sucesos, por medio de largas secuencias, montajes, planos medios por encima del hombro, contra planos, iluminación precisa con el fin de proporcionar un retrato de la gente en su entorno. Pfaff menciona que “*gracias al distanciamiento emocional y el distanciamiento a la historia tal cual es, permite escribir un realismo objetivo*”.²²

En Asia una película interesante de resaltar es “*Mula sa Kung Ano ang Noon*” (2014) (From What Is Before), La obra fue estrenada en el 2014 por el director filipino Lav Diaz de cinco horas y treinta minutos, ganadora del Leopardo de Oro en Locarno. Plantea que la película está basada en su propia experiencia. Cuenta la historia de un pueblo aislado en el 1972 durante la dictadura de Ferdinand Marcos, momento en el que ocurren hechos inesperados, la película se centra en el conocimiento de los personajes, como por ejemplo sus secretos, mientras un grupo de militares se instala en la escuela del lugar. La historia por medio de los hechos raros que ocurren en el pueblo, como rituales, acciones de fe dan cuenta de la lucha de su país contra la dictadura.

La película se ubica dos años antes de la ley marcial de 1972. Plantea esa lucha desde el personaje protagónico que es el pueblo, el cual representa cambios extremos de un pueblo sumergido en la dictadura. La crítica Austriaca Alexandra Zawia, jurada de FICUNAM y “Locarno”, miembro de la “Federación Internacional de Críticos de Cine”, una de las

²¹ Pfaff, F. (1984). *Twenty-Five Black African Filmmakers*.p, 29 .Wetsport, Conecticut: Greenwood.

²² Idem.

asociaciones más importantes a nivel mundial y colaboradora en grandes publicaciones de cine como “Biennale”, “La Berlinale” plantea que: *“En los 338 minutos que dura, el filme se desarrolla como una estructura orgánica, creciendo y respirando naturalmente. Y a veces haciendo una pausa, para respirar mejor (...) En todo sentido el filme acerca a lo que los historiadores denominan un cataclismo de una cultura completa y destrucción de sus identidades personales”* ²³. Destaca este film, por cómo se desarrolla la película donde el personaje principal (La ciudad), desolada y empobrecida, está a merced del cambio y la destrucción del pueblo, plasmado en elementos misteriosos, espíritus malignos que rodean el bosque (Los cuales se pueden asociar al espíritu de la dictadura del país). La forma en que se está contado los secretos de los personajes genera un impacto, y hace que sean revelaciones fundamentales, ya que el único acercamiento que se tiene a la dictadura es la llegada de un grupo de militares a la escuela del pueblo.

Al norte de Filipinas se encuentra el caso de Corea del sur que en menos de veinte años, se convirtió en una mega industria del cine, quizás la más importante de Asia, ya que sobresale en el séptimo arte, con cintas que han logrado trascender cualquier dimensión y partes del mundo. Para Luis Beiro Álvarez, abogado y ex miembro de la Unión de Periodistas de Cuba, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, especializado en eventos internacionales, escritor de novelas y actualmente editor Cultural del periódico “Listin Diario” y “Revista Global”, elabora un artículo en el que analiza de forma completa el

²³ Zawia, A. (14 de 08 de 2014). *Festival de Locarno < From What Is Befor>> Lav Diaz (Esp / Ing)*. Obtenido de Micropsia: <https://www.micropsiacine.com/2014/08/festival-de-locarno-from-what-is-before-de-lav-diaz-espanolingles/>

Cine político de Corea del sur, diciendo: “*El cine político es un género muy recurrente dentro de la industria de Corea del sur, el cual abarca, la ocupación japonesa, la etapa de la dictadura y la tensión entre ambas coreas*”²⁴

Corea del Sur, ha vivido momentos fuertes que son temas de interés para las producciones cinematográficas, analizando la filmografía del país se puede ver una gran diferencia entre el realizador Lav Diaz en Filipinas y los realizadores de Corea del Sur. La primera diferencia, es que sus películas se enfocan en una visión crítica de la dictadura y sus derivaciones. Los films tienden a ser directos y películas representativas de la historia, respetando los momentos más que la época. Se mueve entre el primero y segundo modelo gracias al uso del Thriller, lo cual lo hace interesante para su análisis

“*Ordinary Person*” (2017) Kim Bong-Han. Contiene una explícita denuncia contra los estratos del gobierno vinculados al crimen y la corrupción que se llevó a cabo en la dictadura. Bong-Han, arma la historia a partir de tres personajes: Un detective; Un periodista y un alto funcionario de inteligencia.

Al revelarse la muerte de un asesino en serie, que fue aniquilado por el gobierno, se ven obligados a buscar un culpable, para ellos contratan un detective, quien hace todo el montaje del caso. La película se desarrolla en medio del drama, la acción y el thriller que es lo que más resalta en el film, ya que por medio de esta historia de ficción se logra evidenciar la crítica a un gobierno corrupto.

²⁴ Alvarez, L. B. (28 de 11 de 2018). *El cine Político de Corea del Sur*. Obtenido de Revista Global: <http://revista.global/el-cine-politico-de-corea-del-sur/>

Otro ejemplo es *“A Taxi Driver”* (2017) el largometraje de Jang Hoon, nos cuenta el viaje de Jürge , un periodista alemán que se camufla, en las revueltas que ocurrieron entre el 18 y 27 de mayo en Gwangju. Revueltas que destacaron por ser severas, con un alto nivel de represión por los grupos paramilitares del gobierno. Luis Beiro destaca la película diciendo: *“El film, de naturaleza épica, ha sido rodado con criterios cinematográficos, pero sumamente realista y crudo (...) con sus efectos visuales no tiene nada que envidiar a Hollywood, con aire de thriller, el que impone su contundencia histórica y constituye a un documento de perdurabilidad permanente”*²⁵

Jan Hoong logra crear un film cercano a la realidad, con el motor de un viaje de ficción entre el taxista y el periodista. Hay una cantidad de escenas realistas, que muestran la masacre en las protestas, esta película tiene como fin dejar en evidencia acontecimientos de la dictadura y de denunciar, dejando de lado la representación de una época.

La filmografía coreana de política, se destaca por el uso del thriller, como elemento añadido que logra generar gran interés en sus películas, el cual puede combinar los dos modelos de la representación histórica de hechos, con el fin de mostrar verídicamente los acontecimientos y los elementos de ficción dados por el thriller en este caso.

Un par de títulos que muestran esta mezcla entre los modelos son: *“May 18”* de Kim Ji-hoo (2007); *“A Petal”* de Jang Sun-woo (1996); *“The Attorney”* de Yang Woo-seok

²⁵ Alvarez, L. B. (28 de 11 de 2018). *El cine Político de Corea del Sur*. Obtenido de Revista Global: <http://revista.global/el-cine-politico-de-corea-del-sur/>

(2013); “National Security” de Chung Ji-young (2012); “1987 When the Day Comes” de Jang Joon-wan (2017).

Estos films destacados por su contenido de dictadura, son más directos en sus mensajes. Pero hacen una combinación entre ambos modelos poniendo como fundamento el thriller.

En Europa del este, los films y los acontecimientos de la historia han sido una herramienta fundamental para sus producciones. Rumania, con el film “*A Fost Sau N-a Fost?*” (2006), (12:08 Al Este de Bucarest) de Corneliu Porumboiu. Película ganadora del premio “CAMERA D’or” (Mejor ópera prima) del Festival de Cannes 2006.

La historia se desarrolla en un programa de televisión, donde se muestran dos personajes invitados para compartir sus momentos de gloria revolucionaria del 22 de diciembre de 1898. El entrevistador se centra en saber si a las 12:08 los manifestantes seguían ahí, ya que es el momento exacto en el que el dictador sale del país, esto es un acontecimiento trascendental para el país, lo llamativo de esta película es el humor con el que se narra la historia.

Sergio Wolf crítico del cine, guionista y cineasta argentino. Programador de “Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente” (Bafici) describe: “*Bucarest 12:08 esta recorrida por una violencia contenida y amarga. Pero tampoco debe menospreciarse el humor zumbón y una acidez de los personajes (...) Porumboiu consigue adentrarse brillantemente en una potente dimensión política*”²⁶

²⁶ Wolf, S. (06 de 12 de 2017). *La revolucion de los cobardes: Critica de Bucarest 12:08*. Obtenido de Otros Cines: <https://www.otroscines.com/nota?idnota=284>

Realmente poco importa si estos dos personajes estuvieron o no en la plaza antes o después del escape del dictador, lo que busca el director es evidenciar, el paso del tiempo, la banalización de las nuevas y antiguas costumbres, y como se construye la verda, lográndolo por medio de cambio de la posición de la cámara, la falta de rigor en los planos, las correcciones y ajustes constantes. La puesta en escena también juega un rol importante al contradecir constantemente lo que dicen los protagonistas, en el programa de televisión.

La película que más se acerca al análisis sobre la contextualización de la dictadura en los films. Es “*4 Luni, 3 Saptamini si 2 Zile*” (2007) (4 meses, 3 semanas y 2 días) de Cristian Mungiu. Dos compañeras de cuarto en una residencia estudiantil. Una de ellas, Gabita se encuentra embarazada y quiere abortar, como es ilegal, busca ayuda en su compañera Otilia, quien la acompaña donde un doctor a que le practicara de forma ilegal el aborto, en el cuarto de un hotel barato. La trama de esta historia se desarrolla bajo el régimen comunista de Rumania que es lo que busca retratar el director.

Diego Batlle, periodista crítico de cine del diario de “La nación” y la revista especializada online “Otros Cines” expresar: “*La manera que utiliza para transmitir al espectador el clima opresivo y de angustia de la dictadura, casi subliminalmente y sin mencionarlo directamente en ningún momento es lo más importante del film*”²⁷

²⁷ Batlle, D. (30 de 12 de 2012). *Como es 4 meses, 3 semanas y 2 días. La palma de oro 2007*. Obtenido de Otros Cines: <https://www.otroscines.com/nota?idnota=285>

La obra de Mungiu logra representar la dictadura sin hacerla evidente. La forma de trasladar al espectador a la opresión que existe en el país es por medio de sensaciones y sentimiento que generan las escenas. Sin necesidad de ver momentos de dictadura pública, fue evidente la falta de confianza entre las personas, la cantidad de controles, por ejemplo, al subir a la habitación del hotel, hay un interrogatorio por parte de la recepcionista, el temporal que está presente durante todo el tiempo. Por otra parte, pese a que el tema sea el aborto, este funciona como vía para abordar un estudio sobre los límites de las relaciones afectivas y la interiorización del miedo e impotencia ante la opresión estatal. Se puede encontrar puntos en común con la producción alemana *“La vida de los otros”* (2006) de Florian Henckel von Donnersmarck.

“4 meses, 3 semanas y 2 días” es un ejemplo perfecto a que nos referimos con la contextualización de la dictadura. Un film que jamás toca ni menciona la dictadura, pero si logra transmitirla, (sin usar elementos del departamento de arte) al sentir el miedo de la época.

Al norte de Rumania se encuentra Bielorrusia, un país que mantiene fuertemente sus raíces con la ex Unión Soviética, con la “KGB” Comité para la Seguridad del Estado y el servicio de inteligencia de la URSS, quien tiene una fuerte represión y censura por los medios de comunicación, por ende, es un país que no tiene una gran producción artística.

“Crystal Swan” (2018), el primer largometraje de la directora Dayra Zhuk, este film está ambientado en los 90, logra desde una historia de ficción, exponer problemáticas del país con un panorama más juvenil. Esta historia trata de una chica llamada Velja, quien sueña

con lograr migrar a Estados Unidos, para ello intenta obtener la visa, pero para cumplir con los requisitos se ve obligada a mentir, diciendo que trabaja en una fábrica de cristal. La trama comienza cuando le informan a Velja, que para validar el visado deben llamar al número de teléfono que ella puso aleatoriamente para confirmar su situación laboral. La protagonista se desplaza, hasta el pueblo donde está la casa con el número de teléfono que ella dio, para intentar que cuando reciban la llamada, hablen bien de ella, o en su defecto, contestar ella misma.

En este film se puede evidenciar una gran discusión entre una sociedad (Unión Soviética o Bielorrusia) como país independiente, este análisis se da desde el punto de vista de la madre de Velja, quien, constantemente juzga al gobierno de Bielorrusia, por la falta de oportunidades, haciendo un comparativo con la Unión Soviética, donde todo era más sencillo y eficiente. Velja por su lado expone el punto de vista generacional contra ambos sistemas. Su estilo más “alternativo”, con el uso de ropa de colores, pelucas y la participación en fiestas alternativas, pone sobre la mesa la idea de una juventud cansada y de búsqueda de liberación anti-gobierno.

Por otro lado, al poblado que llega Velja, donde se debe ganar la confianza de los dueños de casa, es una muestra de las tradiciones pasadas propias del interior del país y como están atrapadas por el tiempo, siendo un lugar olvidado prácticamente para los gobiernos que solo se centran en la ciudad.

La directora, por medio de sus característicos personajes y espacios logra generar una opinión sobre ese pasado palpable en la Unión Soviética, y al mismo tiempo expone los

tropiezos generacionales que ocurren en el país, personajes atrapados en el tiempo y una juventud más alternativa, la obsesión de la protagonista por emigrar de su país, muestra esa necesidad de escapar en búsqueda de sus sueños y anhelos, apelando al viejo “sueño americano” con libertad de expresión y la capacidad de surgir sin limitaciones socioculturales.

“*Crystal Swan*”, es una película que no presenta un drama de inmediato, sino un vacío motivacional y la falta de oportunidades que existen en el país, la cual tiene su origen en una amplia variedad de factores, como la inestabilidad económica y el alto índice de desempleo, la dificultad social entre las generaciones que prefieren la unión soviética y las nuevas que buscan salir y conseguir su liberación.

Dayra Zhuk, logra un film inteligente para superar las barreras de la censura del gobierno y la “KGB” por medio de una trama un poco simplista, expone varias situaciones sociales del país, criticándolas por medio de un personaje juvenil y caótico.

El cine español, es una de las industrias cinematográficas europeas, con numerosos festivales de talla mundial y producciones homologas a las de Latinoamericanas.

El cine español tiene una fuerte influencia en los hechos de la guerra civil y la posguerra, la cual lleva a la dictadura de Francisco Franco. Ambos hechos históricos están sumamente relacionados, ya que a nivel teórico son analizados como algo unitario, lo mismo que pasa con otras producciones cinematográficas, haciendo más complejo separar una película de dictadura de la de guerra civil, esto servirá de insumo para la investigación

que se está realizando, como comparación a la realidad latinoamericana especialmente en los aspectos políticos y sociales del cine.

Observaremos la influencia que tienen los hechos históricos de la guerra civil y la dictadura en el cine español, dando algunos números cinematográficos a groso modo: La plataforma especializada en cine Filmaffinity, destaca “ochenta y cuatro películas con los tópicos: la guerra civil, posguerra española, dictadura de Franco o ambientadas en esa época”²⁸. Otro ejemplo es el diario digital especializado en cine español. “DeCine21” destaca setenta y cinco “mejores películas” sobre la guerra civil y alrededor de ella.”²⁹ y, por último, el blog y revista especializada en cine “Fotogramas” del grupo “Hearst Magazines International” destaca treinta películas sobre la temática”³⁰.

El cine español además de tener como pilar estas temáticas, el aspecto político es algo sumamente fuerte. El mensaje que quiere transmitir en cada una de sus producciones, se tiñe de pensamientos de distintas áreas políticas y sociales. La cantidad de producciones que se han realizado ha permitido que sus films se muevan en todo tipo de producciones de representación auténticas, de momentos históricos, ficción con contextualización de la

²⁸ Ref: *Posguerra Española: Generos y Tpicis*. (s.f.). Obtenido de Filmaffinity: <https://www.filmaffinity.com/mx/movietopic.php?topic=221089&attr=all&nodoc>

²⁹ Ref: *Lista de cine: Las 75 mejores películas sobre la guerra civil española y alrededores*. (s.f.). Obtenido de Pocas Cine 21: <https://decine21.com/listas-de-cine/lista/las-75-mejores-peliculas-sobre-la-guerra-civil-espanola-y-alrededores-93517>

³⁰Ref: Fotogramas España. (02 de 11 de 2019). *Las mejores películas sobre la guerra civil y franquismo*. Obtenido de Fotogramas: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g29232095/mejores-peliculas-guerra-civil-espanola/?slide=30>

época, acción, bélicas y fantásticas que en su mensaje apelan hacia la dictadura de Franco, en una sub-lectura.

Luis Parés; historiador y documentalista, colaborador de varios libros, programador de la filmoteca española y del “Festival de cine de Sevilla”, coordinador del diario RTVE. Escribe en el periódico digital de Madrid “CTXT” un artículo con un título bastante peculiar que da la primera impresión del cine español. El cual se llama: *“Otra maldita película sobre la Guerra Civil”*³¹

Este título más allá de definir que hay muchas películas de la guerra civil, hace alusión a la cantidad de películas ambientadas en esa época, que han servido de telón para la recreación de melodramas, los cuales no se basan en la comprensión de sino en la empatía que se genera con los personajes. Para Parés el uso de la guerra en las películas españolas tiene como fin, el favorecer al director, ya que genera una verosimilitud a la trama y puede llevar el título de “Basada en hechos reales”³². De esta forma no es necesario explicar mucho los personajes, ni el porqué de los conflictos.

Parés pone un punto clave, acercándose a los planteamientos de Rosenstone, descritos anteriormente. La idea de que el hecho no puede ser el que genere verosimilitud en un hito histórico, debe ser parte de la trama, pero no la conclusión a los desarrollos narrativos de un film. Esta decisión es arriesgada por parte de los directores españoles ya que

³¹ Parés, L. E. (25 de 09 de 2019). Otra Maldita Película Sobre la Guerra Civil. Madrid, Madrid, España. Obtenido de <https://ctxt.es/es/20190925/Culturas/28509/guerra-civil-cine-franquismo-raza-luis-e-pares.htm>

³² Ref: Idem.

generalmente, llevan a un espacio caótico en que los films solos desvelan sus múltiples problemas, haciendo que los personajes actúen en sucesos sin tener una coherencia con la narración, por el simple hecho de copiar tal fue el desarrollo de la historia. De nada sirve contar un conflicto ideológico (como en este caso), la crueldad de la represión, la moral retorcida en que se enfrentan los protagonistas si es que se cuenta de forma conservadora, académica y visualmente plana. Es una forma de blanqueamiento al film; contar historias moralmente arriesgadas con una forma que no le conviene a la película.

Parés en 2019 publica: *“Siempre se ha tendido a confundir la escritura clásica (con su búsqueda de la distancia, la transparencia y la invisibilidad de la cámara) con cierta neutralidad a la historia, como así los hechos sucediesen y el director se limitase a registrarlos. Como si el lenguaje clásico no tuviese punto de vista sobre la historia y personajes. De esta forma, la puesta en escena del cine español sobre la guerra civil intenta dar a toda una pátina de objetividad, de neutralidad”*³³

Volvemos a las ideas iniciales de Rosenstone, y Marc Ferro sobre los *“directores eruditos”*. Las películas no pueden ser libros y basarse solamente en la representación de sucesos, respetando al pie de la letra los acontecimientos, siendo objetivos, esto genera problemas desde tantos de punto de vista.

En la película *“La trinchera Infinita”*, Podemos entender que un revolucionario, se esconda en su casa, del ejército de Franco y ver su pueblo sufrir, dejando de lado los

³³ Ref: Parés, L. E. (25 de 09 de 2019). Otra Maldita Pelicula Sobre la Guerra Civil. Madrid, Madrid, España. Obtenido de <https://ctxt.es/es/20190925/Culturas/28509/guerra-civil-cine-franquismo-raza-luis-e-pares.htm>

motivos que generan este sentimiento, pero lleva a la pregunta constante ¿cuál es el contexto que ha llevado a eso?

El Chileno-Español Alejandro Amenábar *“Mientras Dure la Guerra”* (2019), El director aborda uno de los episodios más simbólicos de la guerra civil española; El enfrentamiento entre Miguel de Unamunu y el general José Millán Astray, en la universidad de Salamanca el día 12 de octubre de 1936. Es un episodio analizado académicamente por instituciones españolas, el cual también fue llevado a la pantalla grande, con la película *“La isla del viento”* del director Manuel Menchón, en la revista digital especializada de crítica este film “El espectador imaginario” destaca porque *“Ha sido todo un acierto escenificar aquel momento de la historia de España, no es Mientras Dure la Guerra, una película que analice el conflicto de perspectiva global, sino que se centra en dos episodios concretos. Una película funcional históricamente y gran planificación académica”*³⁴

El personaje de Unamunu logra ser el punto intermedio de los problemas que afectan al país dividido. Este tipo de cine tiende a ser un equilibrio entre el radicalismo y la guerra civil ya que pareciese alejarse de los planteamientos políticos.

La película a nivel académico es correcta, porque representa de forma acertada los hechos, discursos y elementos fundamentales de la historia, pero para efectos de esta investigación, la película no logra contextualizar una época, solo trasmite hechos específicos relevantes, evidenciando en el film las herramientas básicas, como el

³⁴ Aula Crítica. (03 de 11 de 2019). *Salamanca 1936: Mientras Dure la Guerra*. Obtenido de El Espectador Imaginario: <http://www.elespectadorimaginario.com/mientras-dure-la-guerra/>

vestuario, ambientación y el hecho mismo. Como mencionaba Pares, los directores en España se centran en que el hecho sea la respuesta y la solución a los problemas.

Otro film reciente, es la *“Trinchera Infinita”* (2019) de los directores Joan Garaño, Aitor Arregi y José Mari Goenaga. La historia de Higinio, un concejal republicano que debe refugiarse en un agujero que había creado en el interior de su casa, para evitar ser fusilado por las tropas del régimen franquista. El film logra relatar casi 40 años de dictadura, pero no queda claro, si la película se trata realmente de la vida de este “topo” (personas que se refugian en escondites dentro del hogar durante el régimen franquista), en la dictadura o en la guerra civil española. El contexto no es claro y tampoco se sabe que rol tiene Higinio y porque quieren fusilarlo. Pareciera ser, que se asumen el conocimiento del espectador.

La periodista, directora y una de las principales críticas de España, Marta Medina escribe en el periódico “El confidencial”. *“Uno está solo ante acontecimientos que ni siquiera comprende. La Historia solo se entiende 'a posteriori' y desde la distancia.”*³⁵

La película desde su inicio no es clara, el problema se presenta, en el planteamiento de los hechos y la trama en que se están desarrollando, junto con la falta de información, que la película termina perdiendo el contexto.

A diferencia de *“Mientras Dure la Guerra”*, la *“Trinchera Infinita”* no usa los elementos clásicos para expresar la época, busca una nueva propuesta, primero usando la historia de personajes no reconocidos, escenas que ocurren en el campo etc. Mientras que el film

³⁵ Medina, M. (01 de 11 de 2019). *La Trinchera Infinita: Un pelicolón sobre la Guerra civil*. Madrid, Comunidad de Madrid, España.

Amenábar se sustenta en el uso de una historia de impacto social e histórico, personajes emblemáticos, al igual que sus lugares. La dificultad de “*Trinchera Infinita*” es que su propuesta se disuelve en el marco de contextualizar los hechos más allá del conocimiento en común, esto por la búsqueda de transmitir la desinformación que se tenía en ese tiempo.

Parés menciona “*El cine de la guerra civil no sirve para cuestionar nuestra historia, ni para intentar explicarla, pero tampoco para narrar “Historias”. Las películas españolas solo han servido para blanquear el conflicto ideológico. Dicho de otra forma: para legitimar distintas versiones de nuestra historia. (...) Hay un extraño paralelismo en como la dictadura y la democracia han planteado cinematográficamente los hechos. Lo que asusta, ya que convierte la historia de nuestro cine casi en un fenómeno matemático*”³⁶

Para Luis Parés los hechos de la guerra civil o la dictadura en la cinematografía española, no tiene un mayor sustento que simplemente, la ideología y la visión política que existe respecto a los acontecimientos pareciera ser que no hay evolución en los procesos narrativos para representar la época, lo que se define casi como un fenómeno matemático. La visión de estas producciones, se apoya en dos eventos que son la guerra civil y el régimen franquista ya que para la época se convierte todas las decisiones en verosímiles.

³⁶ Parés, L. E. (25 de 09 de 2019). Otra Maldita Pelicula Sobre la Guerra Civil. Madrid, Madrid, España. Obtenido de <https://ctxt.es/es/20190925/Culturas/28509/guerra-civil-cine-franquismo-raza-luis-e-pares.htm>

Es indudable el aporte que ha tenido el denominado “Tercer Cine” en plantear puntos de vista y formas de retratar hechos históricos, sin dejar de lado el impacto que ha tenido la dictadura en las producciones nacionales y como es contada la historia por los directores.

Esto ha generado una amplia gama de puntos de vista, representaciones, sonidos, colores, entre otros, con el fin de plantear una época. Unos buscan hacer denuncias de la dictadura, y no toman un hecho en concreto, sino conceptos claves del momento que se puedan representar por medio de la ficción y ser llevada a la pantalla grande. Lo que ocurre con el cine coreano y el Thriller, en este caso hay grandes licencias, por ejemplo, no estar presente en la fecha exacta de los sucesos, efecto que permite el Thriller.

Hay directores que buscan expresar sentimientos y vivencias de las circunstancias, estas son películas más íntimas, algunas con mucho subtexto y metáforas, un cine más complejo de interpretar, por ejemplo, Lav Diaz. Hay otros que buscan plasmar su visión y apropiarse de aspectos culturales, como lo es cine africano, lo cual logra crear su propio lenguaje cinematográfico. Siendo para su público objetivo, obras muy representativas y con gran sentido de pertenencia, pero para el extranjero son obras dificultosas en entendimiento, pero aun así resultan interesantes para adentrarse en una cultura, también está el cine completamente político o muy fuerte doctrinalmente, usando los hechos para la producción de films. Siendo películas que tienen un fuerte punto de vista con una conexión académica de los hechos, que logran convertirse en documentos interesantes para acercarse a la historia desde lo audiovisual. Por otro lado, hay films más alejados de la

historia y la realidad, usando conceptos más extremos como “*El laberinto del Fauno*” (2006).

Por último, son películas que logran contextualizar o representar la dictadura de forma tangencial, en las cuales los directores logran obras sutiles sin la necesidad de mencionar la época, donde existe un contexto latente y complejo en todo momento. especialmente en el cine Rumania que para efectos de esta investigación son las obras que más cumplen esos requisitos.

1.2) Cine de dictadura: Latinoamérica

En el cine del “Nuevo continente”, proliferan más las películas de carácter político e ideológico, la mayoría de los Film se asocian al ya nombrado “Tercer Cine”, ya que la mayoría países del continente sufrieron una dictadura en el Siglo XX. Rosenstone dice: *“Los latinoamericanos también han estado muy preocupados por retomar el control de su visión sobre ellos mismos, por crear las condiciones para desarrollar su cultura autónomamente y por expresar su realidad nacional. Pero se diferencia de los africanos. 1: Haber estado más interesados en como plasmar la historia en imágenes, y 2: ser más*

teóricos en la labor de la cinematografía. La teoría, de hecho, ha respaldado los films. Con un cine de acción mucho más político”³⁷

La evolución cinematográfica del continente ha sido evidente desde sus inicios, las múltiples producciones que se realizan cada año, han permitido que poco a poco se vayan incorporando al mapa cinematográfico con grandes piezas. Países como Argentina y Brasil suelen ser los referentes cinematográficos, a nivel Latinoamericano ya que han intentado experimentar en sus films con varios aspectos del pasado, como lo son el realismo, la fantasía, el uso de largas secuencias e interpretaciones, esto ha generado que el espectador no se sienta identificado emocionalmente con los personajes. Esa experimentación ha llevado también al distanciamiento entre el espectador y la pantalla, creando un mundo cinematográfico (Brechtiano) por ejemplo, las obras del director Brasileiro Glauber Rocha. titulada “*Dios y el diablo en la tierra del sol*”

Para Rosenstone la manera fácil de definir la gran mayoría de los films latinoamericanos es: “*Casi todos los films históricos latinoamericano han sido muy políticos y anticapitalistas, con tendencias a la rebelión y resistencias*”³⁸

Para Latinoamérica la influencia de las dictaduras en la cinematografía es latente, esto se atribuye a que son acontecimientos recientes y los protagonistas aún siguen con vida, a diferencia de la guerra civil en España o las colonias en África.

³⁷ Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes*. P. 133. Cambridge, Massachusetts.

³⁸ IBIDEM pag. 136

Argentina es el país que se reconoce por su fuerza cinematográfica, con una o más producciones al año, ha mostrado tener una industria establecida y potente, con sus escuelas y festivales, que son de imitar para el resto del continente Latinoamericano. Parte de sus producciones están relacionadas a la dictadura vivida en Argentina. La obra titulada: *“La Historia Oficial”* (1985) con la temática de la dictadura, es el primer film en ganar el OSCAR en el continente con el premio a mejor película de habla no inglesa.

Vicente Fenoll, miembro del grupo de investigación de “Mediaflows” y “Cultural Narratives of Crisis y Renewal”. Escribe: *“Tras la dictadura (Argentina) surge una necesidad de procesar la experiencia traumática a través del cine. Las primeras películas sobre desapariciones, asesinatos y secuestros de niños perpetrados por el Estado presentan una sociedad que no ha sido consciente de lo sucedido. Este tipo de cine se basa en la exposición testimonial de unos protagonistas que se enfrentan con las consecuencias de la represión”*³⁹

La vuelta de la democracia de los países latinoamericanos, llevó a replantear un nuevo cine, exponiendo ciertos sucesos poco conocidos por el colectivo social, gracias a los testimonios de personas. *“La Historia Oficial”* de Luis Puenzo. La cual aborda episodios oscuros de la dictadura. Alicia profesora de historia y Roberto un gran empresario que se enriquece haciendo negocios con la dictadura, deciden adoptar una niña a la cual llaman Gaby. Una amiga de Alicia, Ana fue cautivada, torturada y violada por la dictadura cívico-

³⁹ Fenoll, V. (15 de 12 de 2019). La Representación de la Dictadura en el Cine de Animación Argentino. *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, 49.

militar, debido a que vivió con un hombre etiquetado como subversivo. Ella dice que mientras estuvo cautiva, fue testigo de cómo las mujeres embarazadas se iban a dar a luz, pero regresaban sin sus bebés, afirmando que cree que fueron vendidos a parejas ricas. Gaby, al cumplir cinco años su madre comienza a dudar sobre el origen de su hija, sospechando que pueda ser menor apropiada de padres desaparecidos

Como fue planteado por Fenoll, estas primeras películas aparecen en el marco de la dictadura cívico-militar de Argentina, son temáticas poco conocidas por la gente, busca denunciar y exponer conceptos y situaciones generales que fueron llevadas en el gobierno militar (Como ocurre con el cine de Corea del Sur). Alicia por ejemplo es la representación del desconocimiento que tiene la alta sociedad de los hechos de este tipo y la desconfianza que vive la comunidad dentro de una época, lo interesante de la película no es solo que presenta un momento clave de Argentina, sino que logra trascender en tiempo y lugares, además es capaz de expresar un contexto respecto a las realidades que viven los países de Latinoamérica con las múltiples dictaduras que han venido sucediendo en el siglo XX. Esto se logra por medio de Ana, la cual habla abiertamente de los momentos vividos. sus diálogos son claros y directos en post de denunciar acontecimientos aberrantes, el personaje de Roberto, como defensor o partidario del gobierno, la película logra plantear tres caras de la dictadura cívico-militar. Alicia con el desconocimiento del pueblo, Ana con un pueblo que sufre persecución política y Roberto con el de la dictadura, se puede evidenciar las conexiones temáticas de la película.

Puenzo no busca contextualizar la dictadura, a lo que quiere apuntar es en denunciar y recrear por medio de una ficción aspectos fundamentales de la misma. Quizás la escena mejor lograda es cuando, Gaby sola en su cumpleaños sube a su habitación y comienza a tocar el xilófono mientras acaricia a un muñeco, entonces la puerta se abre e interrumpen y varios niños entran jugando a la guerra, con armas de mentira, esta recreación logra contemplar los momentos que están pasando los países. Otra escena que grafica lo ya mencionado, es cuando un grupo de adolescentes empapelan la pizarra con fotografías de desaparecidos, y por último la recreación de la protesta de las “Abuelas de la plaza de mayo” la cual hace alusión a las mujeres que desde la primavera de 1977 comenzaron cada jueves a manifestarse, pidiendo que revelasen el destino de hijos y nietos, desaparecidos.

El film de Puenzo. Juega un rol fundamental para la recreación de aspectos y denuncias hacía las dictaduras. El académico Gustavo Aprea opina sobre la película: *“Si la película buscaba llegar a una audiencia masiva no era el momento de adoptar el punto de vista de las víctimas ni de los victimarios sino de una sociedad que ignoraba la existencia de un drama que la involucraba”*⁴⁰ la cinta tiene un mensaje claro, el drama planteado es obvio y directo el cual busca ser una ficción directa y denunciante.

⁴⁰ Aprea, G. (2008). *Cine y Políticas en Argentina*. P, 55. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Con el fin de comparar una evolución cinematográfica Argentina, abordando una de las producciones más exitosas del drama-policial del 2015 y que logró popularidad en dos semanas con *“Dos millones y medio de espectadores”*⁴¹

“El Clan” de Pablo Trapero, expone la historia policial basada en el caso del Clan Puccio. Los Puccio son una típica familia con aspiraciones a pertenecer a clase alta, Arquímedes Puccio el patriarca de la familia, que trabajaba en el Servicio de Inteligencia del Estado, al acabarse el gobierno militar queda sin trabajo. Decide emprender un negocio criminal de secuestros extorsivos a empresarios. Alejandro Puccio, el hijo mayor, se somete a la voluntad de su padre para identificar posibles candidatos. Una de las características del clan criminal es que los secuestrados son llevados y prisioneros en la mismísima casa de los Puccio y, luego de que es cobrado el rescate, son ejecutados.

El director opta por resaltar el componente realista de los momentos, por lo que no obvia detalles de la historia, aunque igual quedan relegados aspectos, como el impacto que tuvo en la sociedad Argentina, hay ciertos elementos que quedan un tanto superficiales. Pero se afirma con los mecanismos propios del thriller. Lo más interesante de la película es la relación entre los personajes. El director se centra en ofrecer retratos, lo más conveniente posibles, usando detalles importantes. En el periódico digital especializado ESPINOF plantea: *“Esto es cine, no un noticiero. Y el cine en general y el Thriller en particular tiene que implicar al espectador. Y cuando no lo hace, el resultado, por muy perfecto que*

⁴¹ Ref: Canal 13. (24 de 09 de 2015). *El Clan: Diez cosas que hay que saber sobre el gran fenómeno Argentino que llega a Chile*. Obtenido de T13: <https://www.t13.cl/noticia/tendencias/espectaculos/el-clan-diez-cosas-hay-saber-gran-fenomeno-argentino-llega-chile>

*pueda ser desde el punto de vista técnico o artístico. Deja insatisfecho. Si a dicha insatisfacción le añadimos el que nada se nos ofrezca fuera de los límites de la familia Puccio – un apunte original por ejemplo”*⁴²

Mientras avanza la película, este se va convirtiendo en un hecho noticioso y pierde interés por los personajes y nos quedamos simplemente con la anécdota. No hay una opinión original del caso, el cual ya era conocido en Argentina.

Las películas ya mencionadas, se mueven en la misma necesidad de denunciar algún momento o hecho de la época, que en sus inicios no era conocido por la sociedad, es una filmografía que busca sacar a flote temáticas más ocultas que imperaban en ese momento, como secuestros, la “guerra sucia” y la dictadura cívico-militar.

Brasil (otro de los gran exponente del cine), con uno de los directores más reconocidos Glauber Rocha. Rosenstone dice: *“Mas que ningún otro país latinoamericano, Brasil ha sido terreno fértil en nuevas propuestas cinematográficas. También ha sido uno de los pocos países donde el cine alternativo ha conectado con el gran público”*⁴³ Los directores han sido de gran aporte al continente planteando nuevas miradas, y conceptos de las historias. Desde un punto de vista más cercano a su cultura, donde se privilegian la danza, música y comedia como fuerzas positivas de la historia.

⁴² Espinof. (16 de 11 de 2015). *El Clan, el poder del miedo*. Obtenido de Espinof: <https://www.espinof.com/criticas/el-clan-el-poder-del-miedo>

⁴³ Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imagenes*.P, 137. Cambrige , Massachusetts.

“El Año que mis Padres se Fueron de Vacaciones” (2006) del director Cao Hamburger. Plantea la historia de Mauro, un niño de doce años, que no tiene nada que ver con el régimen militar, su sueño es ver ganar a Brasil en el mundial de fútbol de 1970. Debido a la dictadura es obligado a vivir sin sus padres quienes son perseguidos por los militares y es llevado a vivir con su abuelo en una comunidad de judíos. La muerte inesperada de su abuelo, lo deja abandonado a su suerte donde su vecino, un judío solitario se hace cargo de él. En un choque de dos mundos completamente desconocidos, Mauro debe aprender a enfrentarse a la impactante realidad, que poco a poco se va revelando entre su inocencia y madurez.

El film de Hamburger logra representar de manera cortés y precisa las realidades por las que atraviesa Brasil, desde el punto de vista de un preadolescente que transmite inocencia al momento por el que está pasando motivada por el mundial, versus las persecuciones políticas. La trayectoria y vida de Mauro muestra las complejidades sociales, es capaz de crear un espejo poético, entre el exilio y la adaptación de las personas a un nuevo mundo.

La problemática del film, es que no queda claro cuál es su tema de trasfondo. Primero, una historia que muestra la gran presencia de inmigrantes en una zona de Sao Paulo en el distrito de Bom Retiro en los años setenta. Donde conviven personas con diferentes orígenes étnicos y políticos, como judíos, italianos, griegos y mulatos. En un segundo instante, muestra los mejores momentos de la selección de fútbol y tercero, el complejo escenario de la opresión del régimen en su punto más intenso.

La dictadura en ciertos instantes se ve opacada, debido a que se centra mucho en la pasión del niño por el fútbol. La crítica de cine, académica y vinculada a festivales Sitges y Donosti, delegada de España para el festival de Berlín y escritora en periódicos, revistas y televisión catalana. Núria Vidal denomina uno de sus artículos *“Para los nostálgicos de Pele”*; *“En 1970, cuando Brasil gana la copa del mundo en México, el país sufría una oleada de persecuciones políticas, el cine que se hacía era mucho más interesante que esta comedia agrisulce ambientada en un barrio de Sao Paulo en la que los judíos eran dominante. El problema principal es que toda la historia de Mauro se apoya en un guión fácil que lo único que busca es el efecto sentimental”*⁴⁴

Núria Vidal expone, como el film decae debido al guión y la falta de una temática dominante, pareciera ser que; Es el barrio, el mundial de fútbol y la historia sentimental de Mauro. La obra en cierto modo no trata de forma directa la dictadura, la comprendemos por el contexto y el año, que es evidenciado por el mundial de fútbol. ¿Entonces cómo se puede determinar que logra contextualizar la época? La respuesta es compleja y vacilante, al igual que la temática de la película, está en cierto modo busca rozar la dictadura, por medio de los protagonistas, los cuales representan, lo que les ocurre a los niños de los perseguidos políticos. Vidal inicia su crítica poniendo como punto de vista del fútbol, con una película que se centra en la selección de Brasil, pero también es cuestionable. Por la

⁴⁴ Vidal, N. (05 de 08 de 2009). *El Año que mis Padres se Fueron de Vacaciones*. Obtenido de Fotogramas: <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a340194/el-ano-que-mis-padres-se-fueron-de-vacaciones/>

fuerte presencia de inmigrantes, también el viaje de protagonista que va dejando de lado su niñez para ser un adolescente. Por esto la historia queda en un limbo.

Para el 2004 aparece “*Voces Inocentes*” (2004) del director Luis Mandoki. Este largometraje es interesante para analizar. Primero porque es realizada por un director mexicano con una coproducción de México y Puerto Rico. Abordando la situación del país caribeño el Salvador, segundo es una obra que expone muy bien, la influencia de la guerra fría en el continente, a diferencia de otros países, como Argentina, Chile y Uruguay quienes para 1980 las dictaduras ya estaban instauradas y conformadas rígidamente.

En el Salvador se estaba llevando a cabo una guerra civil, provocada por los campesinos contra el gobierno militar que venía hace años conformando el gobierno.

Cuenta la historia de Chava, un niño de once años que por las circunstancias se ve obligado a convertirse en el “hombre de la casa”, después de que su padre los abandonara en plena guerra civil. Las fuerzas armadas del gobierno llevaban años reclutando niños de doce años sacándolos de sus escuelas. Chava quien está a un año de ser reclutado, su vida de inocencia se vuelve en un juego de supervivencia, por la guerra. Él al ver que un amigo se convierte en militar busca esconderse de ellos, y a vivir los efectos desoladores de una guerra.

La película logra abordar desde el punto de vista infantil, una visión de las circunstancias que han sido provocadas por los gobiernos militares del país y como grupos de campesinos armados buscan su liberación, con apoyo de países como Cuba y Honduras. Para el crítico “The Guardian” Rob Mackie “*Una visión absorbente de la guerra civil de El salvador y*

*del contexto general de la región (en cuanto a las dictaduras), desde el punto de vista de un niño de once años”*⁴⁵

Lo destacable del film es, cómo logra establecer una visión clara respecto al conflicto interno del país. Pero no busca simbolizar la época, sino que sea una simple representación que se establece desde el inicio (por medio de un texto), cuál es la época y que está pasando en el país, el cual sin explicación alguna del texto se puede asociar a cualquier obra, hasta a un clásico film hollywoodense de Vietnam. El director al final se centra en mostrar la sufrida historia de Chava y los demás niños del país, pareciera acercarse a la forma de producciones de la guerra civil española ya que utilizan elementos muy parecidos y directos. El crítico Stephen Holden, escribió en el “The New York Times” *“Como protesta contra el reclutamiento forzado de niños, es una película honorable. Pero como retrato equilibrado de un contexto trágico, es simplista y opaca”*⁴⁶

El melodramático estilo de cine de la guerra civil española termina dominando la historia, el sufrimiento de los personajes es constante y fatigador, motivos que puede asociarse a esta falta de análisis, algo que anteriormente opinaba Rosenstone. Esta obra al ser realizada por un director mexicano y una coproducción de México-puertorriqueña, puede llevar a la falta de una visión local.

⁴⁵ Mackie, R. (20 de 11 de 2006). *Innocent Voices*. Obtenido de The Guardian : <https://www.theguardian.com/film/2006/nov/20/dvdreviews.worldcinema>

⁴⁶ Holden, S. (14 de 10 de 2005). *Fallout From a Ruinous Civil War Seen Through a Child's Eyes*. Obtenido de The New York Times: <https://www.nytimes.com/2005/10/14/movies/fallout-from-a-ruinous-civil-war-seen-through-a-childs-eyes.html>

El cine de Latinoamérica ha tenido grandes evoluciones en cuanto a cómo se transmiten las dictaduras. Mantiene sus objetivos en revelar el sufrimiento de la sociedad por los gobiernos militares. Se han ido incorporando elementos para esa evolución, como por ejemplo, la presencia cada vez más evidentes de los relatos del Thriller, como ocurre en el cine de Corea del Sur, que han mejorado aspectos técnicos y de guión.

Se Mantiene presente la visión que expresa Vicente Fenoll, la idea de una exposición testimonial con el fin de hacer denuncias. La gran mayoría de las películas se defienden con “Basado en hechos reales” cayendo en que los aspectos importantes no se profundizan debido a que intentan justificarse con el hito mismo. Hay circunstancias en que se logran transmitir la época, más allá de las vestimentas y espacios.

2) La representación contextual.

Se han analizado los autores más representativos, los cuales exponen su visión respecto al uso de hechos históricos en el cine y cómo deben ser plasmados en la pantalla grande. Pero ¿qué es la contextualización en el cine? específicamente en el cine de dictadura.

Según la Real Academia Española; contextualizar es “*Situar algo en un determinado contexto*”⁴⁷ y Contexto: también por la RAE: “*1. Entorno Físico o de situación, político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el que se considera un hecho – 2. Enredo, maraña o unión de cosas que se enlaza y entretajan*”⁴⁸

Llevando esto al cine. La contextualización permite relatar algún suceso importante, transmitiendo esta complejidad al espectador, donde se entienda que esa época histórica, no tiene un inicio o final solamente en los ciento veinte minutos de la película, sino que trasciende más allá de lo que vemos en la pantalla.

En la necesidad de lograr retratar un punto histórico, Rosenstone se hace la pregunta ¿Por qué los historiadores no hacen los films de este tipo? Llegando a la conclusión que: “*Sus films serian aburridos, tanto desde el punto de vista histórico como cinematográfico, ya que no son capaces de extraer todo el poder visual y dramático del medio (...) El cine*

⁴⁷ Real Academia Española . (s.f.). Obtenido de <https://dle.rae.es/contextualizar?m=form>

⁴⁸Real Academia Española . (s.f.). <https://dle.rae.es/contexto?m=form>

crea un mundo histórico paralelo al recreado por la historia escrita y oral; la exacta apreciación de la explicación del pasado que proporciona aun no puede realizarse”⁴⁹

El cine tiene sus propias reglas, pero dentro de su belleza, tiene la capacidad de mezclar herramientas artísticas, académicas, hobbies, etc. lo que ayuda a transmitir la historia y hacerla entretenida. Esto da un amplio abanico de posibilidades a los creadores de recrear momentos y plasmarlos cinematográficamente.

Al no extraer todo el poder visual, como plantea Rosenstone se pierde la esencia del cine. A la que se le ha llamado anteriormente “otro tipo de información” permite al espectador ubicarse en un instante histórico, amplio y complejo, dando la posibilidad de entender, **el POR QUÉ**, de acciones, diálogos, secuencias y como fue relatado el hito histórico, no presenta un inicio y un final en la pantalla, sino que va más allá, donde se logra comprender instantes que afectan indirectamente a los protagonistas. hace que una eventualidad sea mucho más sustentable en información y veracidad.

Rosenstone también dice: *“No vamos a ver un film histórico buscando información sino un relato, un relato que intensifica los temas del pasado por el modo en que nos enseña el mundo como un proceso, por cómo nos hace participar en la confusión, la multiplicidad y la complejidad de los hechos”⁵⁰*

⁴⁹ Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes*. Pag 63-64. Cambridge , Massachusetts.

⁵⁰ Ibidem. Pag. 98

El espectador al decidir ver una película no pretende saber, cómo, cuándo y la verdad de la historia, sino la estructura y colores alrededor de la narración. En el marco de las películas de dictadura, al lograr plasmar la complejidad que se vive en el momento, tanto política como socialmente, hace que el espectador se vea envuelto en la historia y comprenda los eventos que ocurridos que le permitirá saber el por qué en sus diálogos. Las películas que logran contextualizar la época no son una mera representación de hechos al pie de la letra, son films que se plantean y cuestionan los sucesos ocurridos y entienden la necesidad propia del medio audiovisual y sobre todo al ser una ficción, se permite hacer modificaciones, replantear y crear, todo con un fin mayor, que sería la obra final

2.1) Aspecto Narrativo.

Existen dos puntos de vista para abordar los aspectos narrativos. El primero es el que acepta la ficción y utiliza los elementos del hecho o época para comenzar desde ahí a narrar. Y el segundo, es el que busca copiar el pasado y mantener su estatus como película de carácter histórico con el “Basado en hechos reales”.

El escrito William Guynn dice: *“El cine no está completamente perdido, como algunos historiadores piensan, de hecho, se puede salvar si reconocemos que películas históricas es el “más ficticio de los géneros” y abandona la idea del cine como vehículo de representación Histórica”*⁵¹. Según este punto de vista, aunque el cine no puede ser un instrumento para representar el pasado, pasivamente da testimonio material del periodo histórico en el que se produce, como cualquier otra esfera del vasto campo de la producción cultural

Las formas de expresar la historia pueden darse tanto pasivamente como de forma directa. La segunda está más ligada al cine que se denomina “Basado en hechos reales” y no es que se refiera a que todas las películas que llevan ese título solo “copian” los hechos al pie de la letra. Es más, la gran mayoría de cine histórico y las propias películas de dictadura, están fundamentadas en hechos reales o testimonios. El problema se presenta,

⁵¹ Guynn, W. (2006). *Writing history in film*. P, 17. Nueva York: Taylor y Francis Group.

cuando los films se intentan atrincherar en ese título y esperan que la verosimilitud salga de ahí y no propongan un contexto y universo complejo y fuerte.

Los aspectos narrativos que influyen en el relato se pueden dividir principalmente en dos; El guión y lenguaje cinematográfico. En este segundo, se pueden encontrar aspectos tanto de montaje, cámara y algunas decisiones de dirección que afectan directamente con la narrativa. Comenzando por el montaje, si desde un principio se instaura la idea de una ficción, este automáticamente se puede dar licencias. Aquí se da la primera gran diferencia entre una producción que busca ser histórica o una ficción histórica. La primera busca mantener un montaje lineal en cuanto a fechas, y orden ocurrido de los sucesos. Mientras que la segunda puede viajar en los hechos, realizando flashback y acelerar el tiempo o detenerlo. La ficción es volátil y permite al director ir eligiendo los puntos claves para mantener la verosimilitud de la obra y el interés de esta misma. Al tiempo, es capaz de expresar la idea de que múltiples cosas ocurren, pese a que estemos centrados en el protagonista, hay un mundo fuera que respira y que afecta en diferentes grados en la historia.

Tony Barta dice: *“Todas las películas avanzan hacia el presente y “regresan al futuro” cuando representan el pasado. El tiempo de la película, está contenido en una estructura cuyas realidades son las de la historia, y no de ninguna experiencia o realidad como sucedió. En su espacio artificial, mágicamente móvil. La película también nos lleva a una expansión y contracción sintética única de la hora; Seguimos cuentos absolutamente ajenos al tiempo real de proyección. Solo cuando comprendemos el espacio de la película*

se convierte en lugares sólidos, los personajes se hacen reales, y solo cuando entremos en el tiempo de la pantalla, el espacio que nos rodea ya sea estrecho, agradable o cómodo. El tiempo desaparece temporalmente”⁵²

Barta, de forma poética expresa la idea del tiempo fílmico y como este es capaz de absorber al espectador logrando crear un espacio firme. El montaje en el cine de historia depende de lo mencionado por el autor. Al llevar a cabo una película en tiempo “real”, se le dificulta al espectador verse inmerso en la situación, ya que se mantiene como algo ajeno durante el tiempo de proyección. El espacio mantiene una lógica artificial, ya que las películas pueden moverse recreando sucesos del pasado representándolos en el presente (ficticiamente).

La cámara, que influye directamente en los aspectos narrativos es una herramienta fundamental para instaurar cual el punto de vista dominante la cual está ligada a las decisiones de dirección, ¿Qué es lo que veremos? y ¿Cómo lo veremos? Estas dos preguntas son relevantes para narrar los hechos históricos que ya han quedado planteados en el guión. Existirán elementos que toman más fuerzas y otros quedarán en un segundo plano.

El fuera de campo en el cine de historia se ha convertido en un instrumento muy utilizado por los directores y sumamente eficaz en cuanto se trata de instaurar una época histórica. Tony Barta dice: *“El fuera de campo en su discusión con el encuadre, podría ser una*

⁵² Barta, T. (1998). *Screening the past: Film and representation of History*. P, 13. United States.

metáfora del pasado, de hecho, todo el pasado-presente-futuro continuo que no se ven la película, es dado por el fuera de campo”⁵³ Esto permite al espectador adentrarse y vivificar el contexto, y traspasar épocas, siendo de solución para el director cuando se trata de expresar el tiempo, sirviendo de herramienta para películas de bajos presupuestos.

Volviendo a la película *“La trinchera infinita”* obra española basada en la época de la guerra civil o la dictadura Franquista. Uno de los aspectos narrativos más importantes del film es el uso del fuera de campo. Cómo se vive toda la historia dentro del escondite con el protagonista, no se puede olvidar jamás que en este caso el pueblo sigue con vida y aún hay estragos de los militares en él. La historia finalmente se narra por lo que ocurre fuera del escondite. Más allá de como nuestro protagonista debe sobrevivir, el mensaje que entrega es lo que les pasa a las personas que defienden al perseguido y como el mundo sigue a su alrededor mientras él se mantiene como una rata escondida y como una comunidad completa se ve afectada sin jamás verlo directamente.

El cine tiene la cualidad de cambiar de escenario constantemente, permite ver con ojos del protagonista como de un antagonista. El filósofo alemán, Walter Benjamín plantea: *“El pintor mantiene en su obra una distancia natural con la realidad, el camarógrafo penetra profundamente en su red. Hay una tremenda diferencia entre las imágenes que*

⁵³ Barta, T. (1998). *Screening the past: Film and representation of History*.P, 10. United States.

*se obtienen. El del pintor es un total. La del camarógrafo consta de múltiples fragmentos que son reunidos bajo una nueva ley”*⁵⁴

El filósofo logra marcar una diferencia compleja respecto al punto de vista y como trabajan las herramientas, en este caso el pincel versus la cámara de cine. Diferencia que también puede marcarse entre el cine y la fotografía. La cámara en el cine logra recopilar fragmentos de hechos los cuales después son unidos por el montaje. Fragmentos que tienen su propia ley, la cual es determinada por el director. El cine permite ver entrañas de las situaciones. El hecho histórico se puede fragmentar infinitamente pero más allá de esa fragmentación es la capacidad de organización fluida del plano y la secuencia. Admitir la necesidad de modificar los hechos para que se narre la historia correctamente.

Para William Guynn *“Una historia debe ser auto explicativa, y, de hecho, ciertas narrativas históricas se asemejan a la ficción realista en que se requiere un poco de intervención por parte del narrador”*⁵⁵ En este caso el guionista, el hecho histórico debe ser modificado e intervenido si es que la narración no es auto explicativa. Dentro de todos los análisis académicos del hecho que se busca retratar, puede haber lagunas o momento que simplemente no ayudan a continuar con la historia y deben ser modificadas.

Por ejemplo, tomar una acción aislada situada en el pasado, que se debe contar y no tiene significado en sí mismo, por lo general podría ser de significado histórico, pero debe estar

⁵⁴ Benjamín, W. (1982). *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica*. PP, 235- 236. Londres: Fontana.

⁵⁵ Guynn, W. (2006). *Writing history in film*. P, 31. Nueva York: Taylor y Francis Group.

vinculado en una cadena causal a las otras acciones que vinieron después dentro del film.

También hay que desechar información y acciones para narrar.

William Guynn logra plantear: *“La película está formada por imágenes fotográficas en movimiento. Que imitan los fenómenos observables en el mundo, un sistema indexado de un conjunto de signos que a menudo se designa como las características esenciales de la película como discurso. Pero la imagen cinematográfica también puede incorporar lenguaje escrito, calibre, en forma de intertítulos (enunciados que pertenecen al plano de narración y mediante el cual el narrador interviene directamente en la narración) y textos escritos filmados (Cartas, noticias, etc.) titulares en papel, textos en movimiento en la pantalla de un computador y cosas por el estilo – que pertenecen al plano de lo narrado, al mundo diegético de los caracteres. Los sistemas visuales y gráficos se complementan con la banda sonora, que explica tres de las cuestiones de expresión: Lo hablado, que puede tomar la forma de la narración en off o dialogo entre personajes; la pista de ruido, es una fuente importante de información sobre el entorno diegético que construye la película; y la pista musical, que tiene un gran poder connotativo, tanto la partitura musical (Procedente del plano narrativo) y en el diegético, la música que emana del mundo de los personajes. Además, la relación entre lo visual y lo auditivo aumenta la con flexibilidad de los discursos cinematográfico y sus poderes de representación”*⁵⁶

⁵⁶ Guynn, W. (2006). *Writing history in film*. P, 69. Nueva York: Taylor y Francis Group.

Guynn, plantea en un párrafo todo lo que se ha ido mencionando con anterioridad respecto a las múltiples herramientas que trabajan e influyen en los aspectos narrativos de la historia, como el fuera de campo es fundamental para comprender la situación. Los ruidos que ocurren alrededor y los textos que provienen de diferentes fuentes. Todos estos elementos logran comprender y formar el contenido histórico deseado y más aún si se refiere a un hecho del pasado, ya que el espectador debe sentir una ilusión de que es real la ficción. A diferencia de películas de ciencia ficción donde todo lo presentado es nuevo, el espectador recibe la información como aceptable dentro de ese mundo sin cuestionarla, ya que todo es nuevo y posible.

Las decisiones narrativas del film dentro del guión son el pilar donde se instaura la historia. La primera decisión, es sobre que universo quiero narrar, como una copia al hecho siendo fidedigna o ficción que utiliza la época histórica, como combustible para el universo. Luego de esta decisión, recién comienza a instalar los elementos en cómo se verá la historia, cual es el punto de vista, que aspectos técnicos utilizar, entre ellos destaca el fuera de campo como una gran herramienta para los directores, el rol que cumplirá la cámara. Y según como se utilice estos elementos acercaremos o alejaremos al espectador del contexto. Y le daremos más o menos herramientas para comprenderlo. El punto de vista como fue mencionado anteriormente es uno de los factores más importantes respecto a cómo presentaremos la historia. Este jamás puede perder su rumbo y si cambia debe ser a conciencia clara para que el espectador no pierda el hilo narrativo.

Lo más importante dentro del guión de una película de estas características es respecto a la invención. Rosenstone dice: *“La invención es necesaria al menos por dos motivos: La propia estructura gramática la necesidad de especificidad de la cámara. El drama exige la invención de episodios y personajes porque los acontecimientos históricos raramente ocurren en orden, la forma y la intensidad convenientes para mantener al público en sus asientos. La invención se utiliza para muchos fines: Mantener el hilo de la narración, así como el de la intensidad de las emociones y simplificar acontecimientos complejos en una estructura que pueda adecuarse a los límites del tiempo filmico”*⁵⁷

En conclusión, el guión marca la pauta, la cual de por si la invención es necesaria para cumplir con los aspectos fílmicos necesarios con el fin de lograr una obra coherente. La invención que exige la cámara por ejemplo puede ser un factor no tan importante como el que exige la narrativa. Pero en ningún caso será menor para entender el film histórico. Los aspectos de la cámara no se pueden obviar. Todos los elementos históricos pueden ser representados de forma aproximada, pero nunca literal.

⁵⁷ Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes*. P, 94. Cambridge: Massachusetts.

2.2) Los Personajes

Al igual que en los aspectos narrativos hay dos formas de abordar los personajes en los films. Primero; los que son completamente inventados en un contexto histórico real y llevan a cabo algún concepto o hecho del evento, como los Thrillers coreanos y segundo, los que representan el personaje original de los acontecimientos. Por ejemplo, la película Argentina “*El Clan*” donde los actores representan a la familia Puccio la cual existió realmente.

Lo importante en este segundo tipo de cine es que la calidad de la imitación no es lo más importante, el parecido físico, tono de voz y gestos, con la veracidad que se presenta en los personajes que existieron. Lo relevante es no dejar de lado la construcción, en cuanto a formas de pensar, razones, motivos y como se desenvuelven en su entorno y la verosimilitud respecto a los hechos.

Antes de entrar en algunas características importantes de los personajes en este tipo de cine y que permitan contextualizar la época. Lo primero es que, en ambos tipos de cine, tanto el que es basado en hechos reales o que copian los hechos y las ficciones que abordan contextos históricos. Es la aceptación de la creación de personajes ficticios al relato de un hecho original.

El narrador, el guionista y el director tienen la posibilidad de crear personajes, esto con el fin de entregar mayor verosimilitud y que sea más fácil contar la historia, gracias a las

licencias que permite el cine. Estos personajes creados, son una herramienta fundamental, ya que apoyan o no a los protagonistas y permiten entregar al espectador herramientas en cuanto al contexto que nos encontramos.

Guynn dice *“Los diálogos presentados inextenso y la fluctuación entre el habla interior y exterior de los personajes pertenecen a la ficción. Una vez el espectador acepta la presunción del personaje inventado, cada aspecto de la ficción supera la realidad”*⁵⁸

El autor plantea que el espectador al aceptar a un personaje inventado, la ficción toma fuerza sobre la realidad histórica del hecho. La creación de un personaje no debería generar dudas en cuanto a la veracidad del film si este está bien logrado. Es más, debería ser un aporte, ya que del mismo modo no aísla a los protagonistas del exterior.

Tanto los personajes imaginarios y los que se representan, son seres complejos. Es importante que al momento de instaurarse presenten una gama completa de colores y no solo blanco y negro, los personajes al igual que el público, tienen sueños, objetivos, un pasado e ideales. Los comportamientos deben estar justificados entendiendo el porqué de las acciones de los protagonistas sumergido en ese problema, cuál es su ideal político y entender que las acciones que llevan a cabo no son una mera cuestión de suerte, o están elegidas deliberadamente. Las convicciones deben ser claras para el espectador

⁵⁸ Guynn, W. (2006). *Writing history in film*. P, 51. Nueva York: Taylor y Francis Group.

El cine español, tiende a mostrar los sucesos de la guerra civil o de la dictadura Franquista y como los protagonistas se ven afectados por ello, son perseguidos o perseguidores de la sociedad, pero no sabemos el porqué de esto. Lo cual genera cuestionamientos constantes al espectador.

Guynn también dice que: *“El escritor es libre de inventar personajes y eventos, pero necesita para mostrar el comportamiento de los personajes y las secuencias de eventos desarrollarse de acuerdo con una lógica interna que el espectador acepte como creíble. En otras palabras, los personajes y eventos están deben estar bien motivados y en forma en un sistema de causalidad que es la esencia de una narrativa bien elaborada”*⁵⁹

Lo más importante de la presentación y uso de personajes, es que logren ser convincentes en cuanto a sus motivaciones para desarrollar determinadas acciones, esto es más importante que el parecido físico o la ropa que usan, para llegar a esa credibilidad los diálogos que ejercen entre otros personajes se hacen fundamentales, los recuerdos, detalles. Por ejemplo: algo que guardo del pasado, alguna canción, un libro que se relacione con su forma de pensar y ser, mientras más elementos destacables tenga que se relacionen a los motivos que lo llevaron a encontrarse en dicho conflicto y como logra solucionarlo se logra un personaje rico, complejo y creíble.

⁵⁹ Guynn, W. (2006). *Writing history in film*. P, 42. Nueva York: Taylor y Francis Group.

2.3) La espacialidad

Todas las acciones ocurren en el espacio. Los movimientos, sean grandes o pequeños, intencionados o no intencionado, suceden en un entorno dado, es fácil pensar el espacio como un fondo dado para la acción. Pero cinematográficamente el espacio cumple un rol mucho más importante ya que puede definir o no a nuestros personajes. El espacio puede desarrollar temas de la trama principal o revelar el carácter de la historia.

El espacio en que se desarrollan las películas de hechos históricos o ambientadas en alguna circunstancia en particular, pueden cumplir múltiples propósitos los cuales varían según película. Retomando algunos ejemplos anteriores: “*Mula sa Kung Ano ang Noon*” Lav Diaz, tiene claro en su film el rol que cumple el espacio del pueblo, a tal punto que el entorno se convierte en un personaje más y es el protagonista de la historia, el cual representa el cambio y los valores más empíricos de la sociedad. Otro caso es; “*4 meses, 3 semanas y 2 días*” la pieza del hotel se convierte en el único lugar de resguardo o privacidad de las protagonistas, pero el hotel parecía ser una cárcel debido al acto ilegal que están realizando. En el cine español con el ejemplar “*Mientras Dure la Guerra*” la universidad donde se realiza el enfrentamiento entre ambos personajes históricos, representa un punto neutral y diferente a la realidad misma de la guerra civil. La universidad entrega un espacio más académico de “combate”.

Nick Jones en su libro “Películas de acción de Hollywood y teoría espacial” dice lo que es indiscutible: *“El espacio se vuelve imposible de ignorar en la cinematográfica, ya que la rutina se interrumpe y se llama la atención de posibilidades y amenazas del medio ambiente circundante (...) El ambiente es crucial para el desarrollo de la acción del film”*⁶⁰

No se puede ignorar el rol que cumple el espacio y como este se conforma, ya que, todo el ambiente del film podría verse afectado, tanto para los personajes como para el espectador, estos lugares pueden ser urbanos o rurales, grandiosos o mundanos, reales o imaginarios, pero son vitales para darle vida a los protagonistas ya que son los entornos en los que demuestran el poder y las debilidades.

En el marco del cine histórico contextual, el espacio puede tener una importancia absoluta en el relato o simplemente aportar, pero sin ser la prioridad. Si las películas buscan representar hechos históricos o anécdotas importantes tanto para una cultura o un público objetivo el espacio se vuelve fundamental, y como este interactúa con el personaje.

Por otro lado, la prioridad se centra solo en la interacción del espacio con el personaje (Físico o psicológico) en otras palabras, lo más importante es la interacción y no el lugar.

El escritor de Estados Unidos Eric Lichtenfeld sugiere que *“El peligro depende de la comprensión de la audiencia de las relaciones espaciales y condena como desagradables*

⁶⁰ Jones, N. (2015). *Hollywood Action Films and Spatial Theory*. PP, 15 - 16, New York: Routledge.

y mal compuestas aquellas películas en las que la claridad espacial y la identidad se vuelve confusa a través de estrategias fílmicas, como encuadres estrictos y montajes rápidos”⁶¹

Las relaciones que tiene el espacio con la narrativa son esenciales para un entendimiento óptimo del film, el espacio al igual que los diálogos tienen un ritmo y una libertad para poder mostrarse. La espacialidad del film permite a la audiencia reconocer y/o conocer el contexto de la historia, no es lo mismo realizar una película ambientada en la época de las mafias italianas, donde se vea el coliseo romano, versus un pueblito de algún lugar de Italia con una estética general europea medieval, y es que en el caso de esa mafia tampoco se comportara igual. El espacio influye y es influenciado por las acciones de los individuos, un ejemplo clásico de esto, son las películas de Hollywood ambientadas en los conflictos del medio oriente.

En las películas de dictadura, el espectador requiere una cierta credibilidad geográfica para sentirse más inmersos dentro de la historia. Los personajes pueden interactuar de maneras abstractas con el espacio, pero si bien las ubicaciones específicas de la ciudad pueden destacar por esa credibilidad geográfica, el espectáculo cinematográfico se convierte en algo más inmersivo. Las películas tratan tanto el espacio como el tiempo, como poco más que contextos obligatorios, para el desarrollo de las acciones. Por ejemplo; edificios icónicos que pueden ser utilizados y recibir el tiempo y aire necesario dentro del

⁶¹ Lichtenfeld, E. (2007). *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action Movie*. P. 186. Middletown: Wesleyan University Press.

film, pero también puede alejarse de su contexto, para cumplir un rol más fundamental en la narrativa propia de la película, es la idea de los espacios moldeables.

Pueden destacarse los espacios discontinuos en un film, juegan y están desconectados entre sí, pero se logran hacer continuos por medio de las acciones, movimientos, montaje etc. También pueden destacar espacios globales y conectados de por sí. No hay grandes distancias y es algo unitario que altera a nuestros protagonistas, por ejemplo; una cárcel.

El espacio tanto físico como psicológico altera directamente la narrativa de la historia, ya que es una constante interacción entre personajes y espectadores con el lugar. El cual puede ser discontinuo o global. También la relación que tiene el espacio con la cámara se hace fundamental debido a que los tiempos en que se desarrolla y puede llevarnos a un desastre narrativo o a un aporte, permitiendo al espectador lograr un resultado más inmersivo para lograr este efecto, se puede destacar el uso de lugares arquitectónicos relevantes o lugares conocidos públicamente. Pero con la licencia propia de la ficción que pueden usarse de diferentes formas sin la necesidad de respetar el uso real que contiene el espacio, esto también permite generar una contextualización aún más profunda según como se usa.

El rol del espacio tiene más importancia que la cámara ya que puede definirse como un telón de fondo plano, o tener una finalidad inmersiva sumamente potente e interesante para el espectador.

Como se ha mencionado constantemente en este subcapítulo, el espacio tiene una estrecha relación con la construcción del personaje y como este se desenvuelve en el medio que se

encuentra. Tony Barta plantea un punto interesante que suele pasar desapercibido: *“el presente diegético la película, tiene contextos espaciales y temporales que deben permanecer activos, si se silencia, en la imaginación. Podría ser catastróficos”*⁶²

Resulta ser que hay elementos explícitos, respecto a la representación de tiempo y lugares que alteran la visión del espectador sobre el personaje, la cual se entrega gran parte por el espacio. A unirse con el subcapítulo anterior. Surge la misma pregunta que Tony Barta logra plantear, que pasa inadvertida. ¿Cómo diferenciamos y aceptamos que un mismo actor represente en distintas películas a diferentes personajes, en tiempos y contextos históricos diferentes?

Pareciera ser que la respuesta es obvia, ya que, son películas distintas, pero subconscientemente nos cuestionamos, al ver el mismo rostro, siendo distintos personajes históricos, por ejemplo; resulta ser que la respuesta real a esta pregunta está en el espacio. Es tan importante el rol del espacio en el film, que logra enmarcar a los personajes dentro de los parámetros correspondientes de la película que están realizando, esto permite a que la imaginación del espectador acepte y no pierda la idea al ver a un mismo actor en diferentes obras, sin cuestionarse el sentido histórico o el efecto inmersivo se logra. Barta plantea esto al poner en ejemplo a Liam Nesson, como Michael Collins y como Shindler. Para el autor sería más fácil confundirlos si solo se mantiene la sensación de que son

⁶² Barta, T. (1998). *Screening the past: Film and representation of History.P, 10*. United States.

estrellas de cine y actúan dentro de un marco espacial el cual no varía, y no convive con los personajes.⁶³

2.4) La puesta en escena

La puesta en escena es un concepto clave, en el cual se unen todos los elementos analizados anteriormente frente al plano, lo que ve el espectador, lo que escucha y lo que no está frente a la cámara. Es importante destacar en este punto que, pese a que los diferentes elementos mencionados anteriormente son analizados independientes, no pueden verse separados entre sí en la gran pantalla. El espacio afecta directamente a la relación y como se desenvuelven los personajes, los cuales se construyen en base a los aspectos narrativos del film. Aspectos que después serán transmitidos por medio de los planos y la cámara.

La puesta en escena cinematográfica, permite que las películas tengan profundidad (No es necesario que los elementos de la puesta en escena sumen, también pueden restar, haciendo que sea aún más compleja y rica). Los personajes no se encuentran flotando en el espacio (No solamente físicamente, sino que también psicológicamente). Gracias a la

⁶³ Barta, T. (1998). *Screening the past: Film and representation of History.P, 10*. United States.

puesta en escena, se puede llegar a enmarcar hechos y momentos, esto debido a que están ocurriendo cosas, en el primer, segundo y tercer término del plano.

En el caso del cine contextual de historia y la dictadura, la puesta en escena entrega lo que Rosenstone define como *“Realismo cinematográfico: Un realismo hecho con ciertos planos montados de forma continua en secuencias que vienen reforzadas por una banda sonora para dar al espectador la falsa sensación de que nada ha sido manipulado, para crear un mundo en la pantalla que nos sea agradable. Si estoy insistiendo en la particularidad de los códigos cinematográficos, sobre los que hay una gran bibliografía, es para subrayar la ficción fundamental que esconden los films históricos tradicionales. La idea de que podemos ver directamente un mundo <<real>>, ya sea presente o pasado, a través de la pantalla. Este mundo <<real>> se trasmite finalmente por la puesta en escena”*⁶⁴

La bibliografía relacionada al cine de historia apunta a la idea del realismo cinematográfico. Realismo que es indiscutible cuando se quiere hacer una película relacionada con algún hecho histórico. Mas allá de que la película sea una buena representación o copia del hecho. El punto más importante que han planteado los diferentes autores, es la forma en la que se logra captar la atención del espectador para que su imaginario, acepte posibles elementos que no necesariamente son verídicos. Para esto Tony Barta, apunta a que el cine debe ser capaz de adelantarse al imaginario del

⁶⁴ Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes*. P, 49. Cambridge, Massachusetts.

espectador. De hecho, una buena obra debe superar las barreras que pone el conocimiento propio del espectador.⁶⁵

Si se reestructura toda la investigación, se llegaría de nuevo a la puesta en escena. Como lo es el espacio que interactúa con el personaje y el resto de los personajes como se mueve dentro del plano. La puesta en escena es una maraña de elementos que funcionan al mismo tiempo y que todos buscan dar una información. Se hace evidente el análisis por separado en este caso de los elementos, pero sin olvidar que al final todo interactúa.

William Guynn dice: *“Las películas deben juzgarse únicamente por la precisión de su puesta en escena”*⁶⁶ Si hay un elemento que falla en la puesta de escena, toda esta se verá alterada. Las películas son un elemento unitario conformado por muchas partes que deben interactuar e ir hacia el mismo objetivo (o en la propuesta pueden ser contrarios, pero a conciencia), si uno de esos elementos falla el resto también.

El sentido de un plano puede cambiar, la interpretación, el tono, hasta la historia misma puede verse afectada. Es más, esta se hace importante cuando se trata de películas históricas, con el fin de retratar un hecho. Esto debido a la autenticidad de los detalles, pero en cuanto a los films históricos que aceptan ser ficción, la puesta en escena sigue siendo sobresaliente por los elementos que la componen y esa nueva lectura del hecho histórico.

⁶⁵ Ref: Barta, T. (1998). *Screening the past: Film and representation of History*.P, 10. United States.

⁶⁶ Guynn, W. (2006). *Writing history in film*.P, 14. Nueva York: Taylor y Francis Group.

Finalmente, todo converge en la puesta en escena. Por ejemplo; Marc Ferro reenfoca el análisis sobre las representaciones en base a las relaciones sociales, que logran los protagonistas. Rosenstone por su lado, apela a la conjetura de elementos teóricos e históricos con los aspectos técnicos del cine.

III. Desarrollo

- Metodología

El desarrollo de este trabajo de investigación se centrará en el análisis de tres películas, las cuales están enfocadas en la época de la dictadura de Chile y Uruguay. Primero “*La Noche de 12 Años*” (2018) de Uruguay. “*Pacto de fuga*” (2020) Chile y por último “*Araña*” (2019) Chile. Las tres películas por analizar se enmarcan en el “Thriller político” centrado en la época de la dictadura de ambos países. “*La noche de 12 años*” y “*Pacto de fuga*” son películas que tienen una enorme similitud, respecto a cómo tratan los hechos y representan el contexto desde una cárcel, lo cual permite encontrar puntos en común y a su vez diferenciadores, por último “*Araña*”, permite alejarse a primera vista de las clásicas películas cronológicas, dando aspectos diferenciadores, respecto a cómo se plantean las historias y puntos de vista siendo más extremos en los recursos utilizados.

El análisis de las tres películas intentará reconocer si es posible realizar un cine de dictadura que sea más contextual y reconocer los elementos fundamentales que se usan para transmitir la época en el hecho histórico. Las películas mencionadas anteriormente también tienen la cualidad, de que no tocan la dictadura directamente como el problema principal.

Cabe destacar que, no se buscará en ningún momento ver la calidad de la representación. Lo realmente importante, es ver cómo estos films logran transmitir el contexto y cuáles son los que no lo permite, dejando de lado las decisiones del departamento de arte como vestimenta, decorados, utilera etc. Ya que esto no significa necesariamente que un personaje al vestirse de cierta época el espectador se hace parte del contexto histórico.

Se estudiará desde cuatro dimensiones en las películas: Narrativa, personajes, espacialidad y puesta en escena, ahondando en cada una de ellas desde el guión, punto de vista, montaje, fuera de campo, textos, construcción de personajes y como se relacionan estos, con el espacio, el contexto, la espacialidad y el rol que cumple el lugar y la puesta en escena en su totalidad.

Se puede determinar que la narrativa, es el corazón de las obras donde se mezclan elementos como el guion, punto de vista, montaje, fuera de campo y las construcciones de personajes.

Los aspectos narrativos gran parte están determinados por el guión, el cual delimita el “que se va a contar”. El análisis del mismo se realizará de los elementos tomados del hecho histórico y el contexto de la época, por ejemplo, si los diálogos tienen alguna conexión con la época representada, si existen acciones determinantes respecto al hecho histórico o si hay elementos que permitan al espectador reconocer los acontecimientos más allá del arte. A esto se le suma el punto de vista instaurado en el guión, este elemento es relevante para el espectador, ya que define la forma en que será entregada la información de la eventualidad, ¿Conocemos los hechos al mismo tiempo que el

protagonista? ¿Sabemos todo del contexto previamente a los personajes? ¿Y por medio de qué elemento conocemos esa información?. Esta última pregunta destaca el análisis de aspectos como el fuera de campo, los textos. Detalles que pueden ser fundamentales para el espectador para que el espectador entienda la trama de la película

Por otro lado, el estudio de personajes será relacionado, como posible primera fuente, en transmitir el contexto histórico, es importante destacar el “no”, ya que no necesariamente los protagonistas, cumplen el rol de transportar al espectador a la época deseada. Esto hace que el análisis sea mucho más amplio según la película, destacando a los protagonistas, y personajes secundarios con el mismo nivel de importancia, puede ser que los intérpretes protagónicos, desconozcan la situación histórica y por medio de un personaje secundario, descubren la verdad, en este caso el personaje secundario tiene más relevancia que el protagónico.

En cuanto a la espacialidad, ocurre el mismo caso que los personajes, es un aspecto mucho más amplio por estudiar variando según la obra. El espacio en las películas de hechos históricos, es fundamental ya que son capaces de transmitir la vivencias y además ser inmersivos para el espectador, pueden crear sentido de pertenencia y realismo en el público. Lo determinante del espacio en este análisis son los elementos, que logran transmitir lo mencionado anteriormente y lo más importante es la relación que tienen con los personajes y como esto puede afectar o no el conocimiento del espectador en cuanto a la época.

Finalmente, la puesta en escena como ya ha sido estudiado puede ser la suma o la resta de los elementos ya mencionados, el punto de vista, los diálogos, los textos y sonidos no están flotando en el espacio, todos convergen finalmente en lo que vemos y escuchamos. El punto de vista es un término teórico que se evidencia en las acciones, lo que ve o no la cámara y lo que se escucha. Este análisis busca concluir en cómo se relacionan las herramientas y si son un aporte o no para el público, a su vez la relación con el contexto histórico. Si es que la suma o la resta de términos en el primer plano, segundo plano, tercer plano y el fuera de campo buscan acercarnos o alejarnos del contexto final.

Toda la información recopilada busca comprobar, como estos últimos tres años ha existido una propuesta cinematográfica, para contextualizar el hecho y alejarse de la literalidad de los aspectos históricos. Y como por medio de ellos permite al espectador entrar en un ambiente más llamativo y tridimensional respecto al contexto. Finalmente se intentará demostrar que la veracidad del film va más allá de una mera representación histórica.

1- Análisis: “La Noche de 12 Años”

Ficha técnica:

- Título: “La noche de 12 años”
- País: Uruguay
- Año: 2018
- Director: Álvaro Brechner
- Guionista: Álvaro Brechner
- Fotografía: Carlos Catalán
- Género: Drama / Thriller / Político
- Productor: Co-producción Uruguay – Argentina – España – Francia. Netflix Distribución.



Sinopsis: Año 1973. Uruguay está bajo el poder de la dictadura militar. En una operación militar secreta, trasladan a José “Pepe” Mujica de cárcel quien más tarde llegó a ser presidente del país, Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Ilegando a ser senador. La orden es precisa: "cómo no pudimos matarlos, vamos a volverles locos". Durante más de una década, los presos permanecerán aislados en diminutas celdas, en dónde pasarán la mayoría del tiempo encapuchados, atados, en silencio, privados de sus necesidades básicas, apenas alimentados, y viendo reducidos al mínimo sus sentidos.⁶⁷

⁶⁷ Ref: *La noche de 12 Años*. (2018). Obtenido de Filmaffinity: <https://www.filmaffinity.com/mx/film880366.html>

Información Relevante:

Biografía Director: Álvaro Brechner (Montevideo, 9 de abril de 1976) es director, guionista y productor de cine radicado en España. Ha realizado tres largometrajes. “Mal Día para Pescar”, “M.R Kaplan” y “La Noche de 12 Años”. Álvaro ha sido ganador de diferentes premios cinematográficos internacionales y ha estrenado en festivales como Cannes y el Festival Internacional de Venecia.

Sus tres películas han sido preseleccionadas por Uruguay a los premios Oscar y a los Premios Goya.

Producción: “*La Noche de 12 Años*” es un film que a nivel de producción recibe el apoyo de múltiples casas productoras, también el proyecto consiguió el apoyo de la junta directiva del fondo Euroimagenes del consejo de Europa, el premio “Arte” del mercado de coproducción de la Berlinale y una mención especial del jurado de coproducción del festival de San Sebastián. Logra obtener un presupuesto casi de dos millones seiscientos mil euros.⁶⁸ El film se permitió las distribuidoras como Netflix, y Movistar.

⁶⁸ Ref: Audiovisual452. (01 de 10 de 2018). *La coproducción española "La Noche de 12 Años", premio del público en Biarritz, tras arrasarse en los cines de Uruguay y ser elegida para los Oscar*. Recuperado el 04 de 01 de 2021, de Audiovisual451: <https://www.audiovisual451.com/la-coproduccion-espanola-la-noche-de-12-anos-premio-del-publico-en-biarritz-tras-arrasar-en-la-taquilla-de-uruguay-y-ser-elegida-para-representar-a-ese-pais-en-los-oscar/#:~:text=El%20filme%20naci%C3%B3n%20con%20el,2%2C6%20mi>

El rodaje de la película en siete semanas, se realizó en localidades de España, como Madrid, Pamplona, Navarra. Y en Uruguay en Montevideo.

Crítica: La película “La Noche de 12 Años” logra buenos resultados, destacando constantemente la dureza de la película, y como la evolución constante de los personajes.

Algunos ejemplos:

- El crítico y editor del diario Clarín, Pablo O.Scholz dice: “*Muy Buena, es dura como vigorosa*”⁶⁹
- Alfonso Rivera crítico de la web especializada CinEuropa: “*Brechner consigue que la audiencia experimente el descenso a los confines de la inhumanidad de los prisioneros sin perder la esperanza*”⁷⁰

⁶⁹ O.Sholz, P. (26 de 09 de 2018). Muy Buena. Crítica de "La noche de 12 años" Para nosotros, la resistencia . Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

⁷⁰ Rivera, A. (01 de 09 de 2018). Crítica: La Noche de 12 Años. Venecia, Venecia, Italia.

A) Aspectos Narrativos

“*La Noche de 12 Años*” es una película a nivel narrativo bastante progresiva, con grandes elipsis de tiempo que responden a una evolución psicológica de los personajes (Los cuales se analizarán más adelante). Es un relato que en esencia debe ser cronológico, ya que la trama principal es de la sobrevivencia de los tres protagonistas mientras están encarcelados.

El análisis narrativo de la película se realizará sobre las distintas cárceles por las que pasan los protagonistas, debido al rol fundamental que tiene el espacio. Y no tanto en el sistema de inicio – desarrollo – clímax – final.

A nivel general, la película se presenta con relación a la historia cronológica y una adaptación de sucesos reales y el libro “*Memorias del Calabozo*” de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández (Dos de los protagonistas). La fortaleza del guión no se ve en los diálogos, sino que en los detalles y en la evolución psicológica de los personajes no se aprecian escenas de larga duración. Los diálogos no son una cuestión de representar normalidad con conversaciones banales, sino que, juegan el papel de revelar información importante para el espectador, son cortos y precisos. Suelen entregar detalles de los protagonistas. En la (Imagen 1) se puede apreciar que después de un poco más de cinco minutos de inicio de la película, recién conocemos a los protagonistas y sus nombres, por un tercero, y sin diferenciar quien era quien. Es una constante que los diálogos sean los

que revelen información de los protagonistas y normalmente es dada por un militar.



Imagen 1

Retomando el orden cronológico del film. Comienza con un pequeño prologo antes del título "*La noche de 12 años*". Esta secuencia (Imagen 2) se presenta con textos en la pantalla, con el fin de instaurar al espectador en la época y hacer el primer acercamiento. El espectador ya se siente preparado para saber en qué época se encuentra (1973) y el motivo de próximas decisiones en cuanto al contexto, junto a esto, en el siguiente texto entregado (Imagen 3). Entenderemos lo que ocurre en la siguiente escena y que son presos Tupamaros.

La película instaure una introducción del desarrollo de la misma, de forma bastante simple (El uso de texto en la pantalla), pero igualmente eficaz e inteligente para un público

externo a la realidad de Uruguay o Latinoamérica. Esto permite facilitar desde un inicio los elementos a usar.



Imagen 2

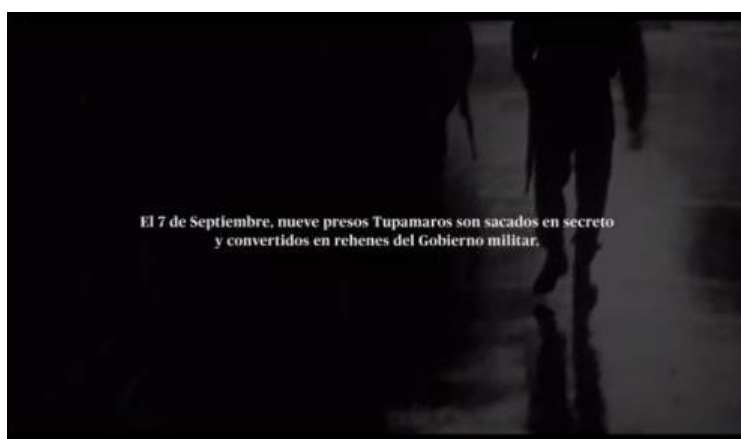


Imagen 3

1era Cárcel:

La primera escena está grabada en trescientos sesenta grados. Es una muestra de la realidad y el contexto directo que viven los presos. Versus el contrapunto musical que

hace el pedido de un radio auditor, lo que deja ver, la idea de que la vida sigue igual, las cosas en el exterior continúan. (Imagen 4)



Imagen 4

2da Cárcel:

Desde este punto la película va poco a poco dando información, como fue mostrado anteriormente (Imagen 1). Por medio de diálogos conocemos los nombres y vemos las caras de los personajes por primera vez, también se instauran las reglas que se seguirán en adelante en la cárcel, pero también será la pauta para la entrega de información al espectador (Imagen 5). Pasando desde acá, a un segundo plano los diálogos, a nivel narrativo se priorizan los textos escritos, para dar información que no se conocen de los personajes.

Se sabe realmente poco del contexto histórico y los motivos que han llevado a los personajes al punto en el que se encuentran. El film se presenta desde los primeros minutos sin censura, y crudo que hasta ahora se mantiene firme por medio del primer texto. Para

este punto, aún no se revela realmente los motivos de porqué están ahí, y tampoco se cuestiona. Debido, a que la evolución a la tortura es paulatina. Podemos hasta decir que son reos trasladados de cárcel, en un periodo complejo.

Carta: *“A partir de ahora no pueden hablar, ni entre ustedes, ni con nadie. Todos los soldados tienen prohibido dirigirles la palabra”*. (Imagen 5)

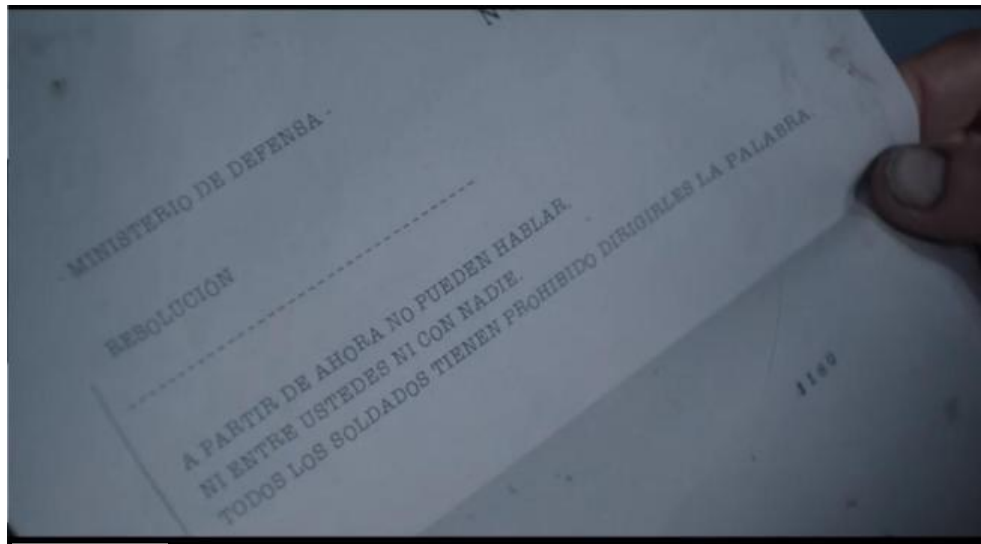


Imagen 5

Luego de aproximadamente de diez minutos de la película, el punto de vista ha quedado establecido. Como espectadores nos encontramos inmersos con los tres protagonistas encerrados. La escena del personaje Mauricio Rosencof, la cámara busca ver hacia el exterior como el personaje, pero no puede y nos deja con ganas de saber dónde estamos. (Imagen 6)



Imagen 6

El punto de vista que se instaurado, permite que los métodos para expresar el contexto sean diferentes a los comunes, tanto el encierro como el silencio juegan un papel importante en el guión, y son quizá los dos pilares fundamentales por donde se construye la película. Obliga al espectador a buscar alternativas que permitan conocer el contexto, hasta este minuto el texto en la pantalla ha sido fundamental, pero no necesariamente suficiente, para un público.

3era Cárcel:

A nivel de tiempo fílmico y por medio de una elipsis se salta el montaje de esta cárcel, pero deja de forma muy inteligente una escena dentro de ella. La cual tiene un rol fundamental respecto a la información para el espectador (Imagen 7). Como se mencionó anteriormente, toda la información que se conoce respecto a los personajes se da, por

medio de diálogos de los militares. Esto también causa duda al espectador, respecto a qué tan real es lo que dicen de los protagonistas es parte del juego del guión.

Teniente dice en voz en off: *“Estos tipos no pueden hablar con nadie. Nadie puede hablar con ellos. Son sediciosos subversivos. Traidores a la patria son muy peligrosos, tienen un alto poder de convencimiento. El contacto con ellos debe ser mínimo. Nosotros somos el ejército nacional. Nos llevó años ganar esta guerra Y Recordemos. Que la humanidad siempre fue salvada en su último minuto por un pelotón de fusilamiento”*



Imagen 7

El teniente en este caso presenta por medio de la voz en off el punto de vista militar y el contexto en el que se encuentran, la visión que tienen respecto a los protagonistas. Mientras las imágenes muestran a Eleuterio Fernández completamente contrario a lo que dicen. En el discurso, lo destacable es *“Nosotros somos el ejército nacional, nos costó años ganar esta guerra”*.

Esas palabras expresan quién es el “antagonista” y en qué minuto se encuentra Uruguay, los años en que la dictadura ya estaba instaurada y tenía el control “absoluto” del país.

4ta Cárcel

A nivel dramático, esta cárcel es importante para el giro de la historia debido a que los personajes por medio del uso del código morse en una pared logran comunicar, se aprecia la evolución psicológica planteada en el guión y la cuesta para los personajes se hace más alta, al igual que para el espectador. Pero contextualmente es poco lo que sabemos. La película hasta este punto (un cuarto de historia aproximadamente) se ha sostenido en el primer cartel del prólogo y algunas situaciones, como los fuegos artificiales de navidad (Imagen 8), que simplemente refuerza la escena del discurso del teniente y que la dictadura sigue instaurada sin cambios.



Imagen 8

En el minuto veintinueve de la película, ocurre una de las escenas más trascendentales respecto a la contextualización, y no solo de lo que ocurre con la dictadura en el país. Sino en el mundo. Eleuterio Fernández gracias a que roba periódico de un basurero logra contextualizar a su compañero Mauricio Rosencof y a los espectadores que al igual que los personajes no manejan más información. (Imagen 9 – 10) Nuevamente el uso del texto y el papel se hace prioridad para expresar el contexto. Por ejemplo; Abba gana Eurovisión.



Imagen 9



Imagen 10

5ta Cárcel:

A nivel contextual y narrativo la quinta cárcel o celda, es más bien un periodo de distensión de los sentimientos dramáticos respecto a lo que viven los protagonistas y nosotros como espectadores. Es donde se puede respirar más “aliviado”. El recurso del contexto “evoluciona” siendo ahora una radio, que transmite un partido de fútbol de Uruguay, que representa la “normalidad” (Imagen 11).

Imagen 11



6ta Cárcel:

Este punto da un nuevo giro narrativo, luego de ese minuto de distensión pasamos a una parte fundamental de la historia, por medio de un flashback cual fue el contexto en que atraparon a nuestros personajes. En qué situación vivía Uruguay, esto se aprecia por medio de diálogos y la radio, pese a que no se sabe, si el recuerdo es causa de la locura del protagonista o si es real. Pero vemos en Montevideo una situación de control policial en dictadura, realizada por un civil. mientras un grupo planea llevar a cabo una misión Aquí es cuando se evidencia que se buscaba realizar una misión anti gobierno de la dictadura. Poniendo el punto clave en el fortalecimiento de los grupos armados. (Imagen 12 – 13 - 14).



Imagen 12



Imagen 13

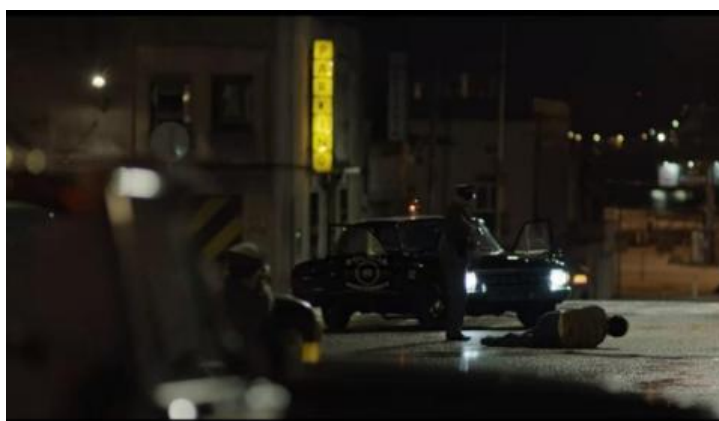


Imagen 14

7ta Cárcel:

El minuto de mayor distensión y cambios narrativos, es el momento en que se logra entender que se acercan cambios para el gobierno militar, aquí es donde el director, decide adaptar a los protagonistas con el mundo exterior y espectadores, por medio de periódicos actualizados y la radio, el montaje nos muestra escenas de lo que ocurrió después de la muerte de Franco en España, La guerra de vietnam, el mundial de futbol en el cual brillo

Diego Maradona, los premios Oscar de la época, donde gana “Alguien voló sobre el nido del cuco”. (Imagen 15 – 16 -17 – 18 - 19).



Imagen 15



Imagen 16



Imagen 17



Jack Nicholson y Louise Fletcher,
al mejor actor y actriz”.

Imagen 18



“Alguien voló sobre el nido
del cuco” se hizo con el óscar

Imagen 19

La séptima celda es la que más se extiende en la segunda mitad de la película, debido a que se presenta la evolución más grande del relato, para los personajes quienes comienzan a tener la confianza para ir de forma muy sutil “revelándose” y se cierran las dudas narrativas. Por ejemplo, la relación entre el teniente y los presos por medio de un flashback y cuál fue el momento en el que surgieron las cosas. Este punto de vista se divide en dos, presentando lo que ocurrió en la casa del tiroteo y la base del grupo “Rebelde”. La radio

es nuevamente la responsable de que entendamos quién es quién. (Imagen 20 - 21) Desde aquí sabemos la relación de los protagonistas con el movimiento Tupamaros.



Imagen 20



Imagen 21

Radio: *“A las 14 horas, en la calle Amazonas ha habido un tiroteo entre las fuerzas del orden y miembros del movimiento guerrillero Tupamaros Murieron dos miembros guerrilleros aún se procede a la investigación (...) Lo que ha sumergido a la ciudad de Montevideo a un caos total”*

Finalmente, en esta cárcel a la hora treinta y cinco minutos se genera la última muestra contextual importante en el guión, por medio de la televisión la cual trasmite las votaciones del Si o el No respecto al cambio de la constitución. (Imagen 22) y que cambiara el destino de los protagonistas para volver a la primera cárcel donde comenzó todo y prontamente a su liberación.

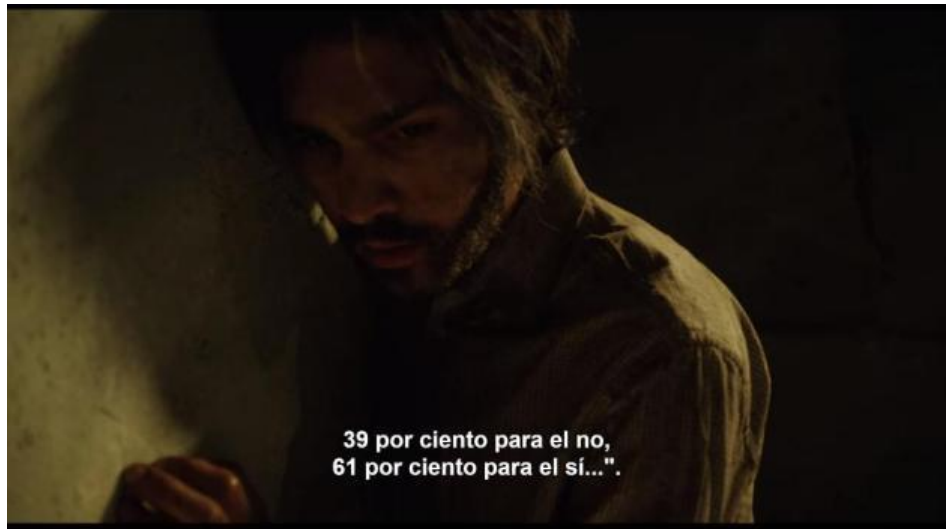


Imagen 22

A nivel narrativo de la historia, la contextualización de la época se da en base a detalles que parecieran pasar desapercibidos, pero están presente. El método se da debido a la propuesta de un film que encierra al espectador al igual que a los protagonistas y vivíamos en carne y huesos las situaciones de ellos. Para ello el uso de radio, periódicos y elementos externos es fundamental en el film para comprender el contexto el cual también somos ciegos como los personajes.

Los diálogos son fundamentales ya que no es un recurso constante, lo cual da que cada vez que se presente un dialogo sea sumamente relevante para conocer más la historia, el contexto que se enmarca y conocer los personajes. El montaje por medio de flashback da un acercamiento a lo que ocurrió en Montevideo. Por otro lado, la cámara no destaca dentro de la contextualización narrativa, debido al punto de vista. Por ello el sonido y los textos se hacen fundamentales.

De igual forma es importante destacar que pese a que la película sea política, no está politizada por el guión. No hay colores políticos lo cual da un aire diferente a otras películas de dictadura, en este caso el guión se centra en la supervivencia de los personajes, esto por medio de un minimalismo enorme en cuanto a los diálogos dando paso a lo interpretativo, tampoco busca analizar el contexto y los aspectos sociopolíticos de la época. La idea planteada por Rosenstone, sobre un cine posmoderno. El guión logra acercarse a esa idea por medio de un replanteamiento y aceptación de la ficción, intensificando otros elementos como radio, televisión, periódico.

B) Personajes

“La Noche de 12 años” es una película que plantea la historia desde tres personajes protagónicos, José “Pepe” Mujica (Antonio de la Torre); Mauricio Rosencof (chino Darín y Eleuterio Fernández Huidobro (Alfonso Tort), que “comparten” el mismo punto de vista, esto es cuestionable debido a que los tres siempre están separados en distintas celdas, pero pasan por las mismas situaciones. La propuesta cinematográfica trabaja el punto de vista el cual está centrado en hacer una historia inmersiva. La cámara toma el rol de alejarnos del exterior y mantenernos junto a los protagonistas en la misma sensación de estar atrapados. Esto hace que los tres protagonistas no sean los fundamentales respecto a la época, ellos al igual que el espectador no saben que ocurre en el exterior y cuál es la situación.

Para contextualizar la época es transmitida por medio de los personajes secundarios en momentos muy específicos. En el capítulo anterior Guynn planteaba, la idea de que los personajes funcionan en una lógica interna propia de la película que al ser respetada el espectador aceptara como creíble. El fin es la esencia narrativa.

Teniente: El personaje del teniente es el que podemos concebir como el antagonista de la historia, quien solamente replica las acciones de un contexto mayor (La dictadura finalmente). El no tendrá un mayor efecto en los protagonistas debido a que el real enemigo de los tres personajes es el espacio.

Como personaje contextual, da el punto de vista de la dictadura, como funcionan las cosas, así mismo como se está manejando las situaciones y es nuestra conexión con el pasado de los protagonistas. La cual es planteada desde la primera aparición de este personaje, sus diálogos permiten conocer a los protagonistas debido a que comparten un pasado juntos. (imagen 7)

No es un personaje que aparezca en todo momento, realmente aparece en tres situaciones en todo el film. En los diez primeros minutos de la película, donde él cuenta quienes son, porque están y donde están los protagonistas por medio de la voz en off (Imagen 7). En esa misma secuencia, se junta con los personajes y se conoce su relación con el pasado (Imagen 23– 24).

Después hay un salto muy grande hasta la hora doce minutos de la película. Donde se encuentra nuevamente con uno de los tres protagonistas y por primera vez como espectadores se conoce la relación que tienen y se plantea que lo que ocurre en el exterior, sigue igual como hace un par de años (Imagen 25 – 26 – 27)



Imagen 23



Imagen 24



Imagen 25



Imagen 26



Imagen 27

Teniente: *Ustedes no cambian más. ¿De verdad crees que vos solo vas a ganar a todo un sistema? Es una macana no haberte matado cuando tuve la oportunidad de hacerlo. (...)*
No, vos no te haces cargo ni de tus errores ni de las consecuencias, nosotros te obligamos a hacerte cargo. Tu derrota te obliga hacerte cargo (...) Vos decís que no estas derrotado.
No importa los años que pasaron. Sino los años que te quedan. Y vos no vas a salir nunca de acá.

La escena se puede destacar como el teniente da información del estado actual de la dictadura “Sino los años que te quedan” (Imagen 25), da una idea de que la dictadura para ese año aún sigue con fuerza. Y es el motivo por el cual hace un flashback en el montaje.

La psiquiatra: Este personaje aparece en una sola escena, pero es fundamental para lo mencionado en el capítulo anterior sobre personajes, respecto al uso de ficción y la creación de estos. En este caso, al ser una escena de poco tiempo, no se profundiza con la psiquiatra, pero sí es sumamente importante para entender el contexto de ese minuto de la dictadura y saber que ya queda poco para que acabe. A nivel histórico, Mujica si fue diagnosticado en su encarcelamiento de psicosis delirante. Pero como se presenta en la película tiene un rol esperanzador y contextual tanto para el personaje y el espectador, ya que, manejamos la misma información. A la hora treinta y cuatro minutos. La psiquiatra susurrando, evitando ser escuchada por un soldado. Le dice “*Falta poco*” a Mujica. Demostrando que la gente en el exterior que no son militares sabe que pronto va a acabar el régimen. (Imagen 28)



Imagen 28

Inmediatamente por corte, se pasa a la escena donde son las elecciones por el cambio de la constitución ganando el “Si” contra la propuesta planteada por el gobierno militar. Conectando así, lo que dice la doctora y el contexto político del país. (Imagen 22)

C) La Espacialidad

El espacio en la película tiene un rol clave en cuanto a lo narrativo. Responden a la idea de encerrar a los personajes y volverlos locos, convirtiéndose así en el real antagonista. Anteriormente se mencionó que se pueden destacar siete cárceles diferentes para estructurar el análisis. Cárceles donde algunas tienen la misión de atrapar más al personaje y volverlos locos y otras donde se deja respirar al espectador de tantas emociones.

Las cárceles, logran generar un efecto sumamente inmersivo gracias a los planos, y el punto de vista. Pero la espacialidad fílmica se da por medio de espacios discontinuos, espacios los cuales logran unirse por medio de la acción, la cual siempre es la misma. Tener encerrado a los personajes hasta su locura.

Pero en base a la interacción que existe entre la época, personaje y espacio, se presentan realmente con el objetivo de descontextualizar al espectador, no saber dónde estamos, alejarnos de cualquier espacio externo tanto físico, político y social. Y no es mera coincidencia que, en este film, el espacio no jugase un rol importante en mostrar el contexto, sino que esa es la propuesta del universo. Al ser una película inmersiva busca que vivamos en carne y hueso el encierro y compartamos a sus emociones, el espacio debe alejarse de toda conexión externa, pero si analizamos a profundidad, realmente el espacio si se contextualiza desde adentro, como vive un preso político las condiciones de ser arrestado en dictadura. Por ejemplo, la primera cárcel en la que se encuentran en la pared un mensaje que dice *“Los que aquí entráis perded toda esperanza”* (Imagen 29)

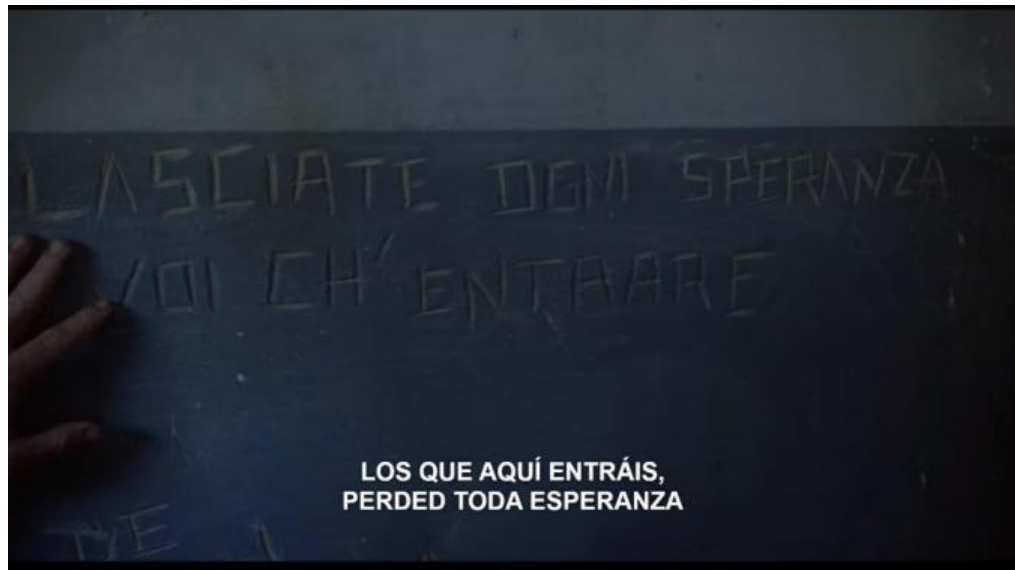


Imagen 29

Pese a que los espacios cumplen el rol de descontextualizar al espectador y a los protagonistas, no se puede dejar de lado, como inteligentemente logran en momentos claves igual contextualizar al ser dividido en diferentes cárceles, permite al director dar diferentes sentidos a los espacios, jugar con ellos y que cada uno tenga un detalle importante para el espectador. Según la cárcel varía la forma en que se desenvuelven los personajes, la más destacable de estos espacios es la 5ta cárcel (Imagen 30), está por medio de su arquitectura permite que los personajes tengan una relación más directa con los guardias, dando un detalle que gracias al espacio nos enteremos del partido de futbol de Uruguay o que uno de los personajes es escritor.



Imagen 30

Finalmente, se puede entender el espacio discontinuo de esta película, que va en contra de la idea de contextualizar al espectador. Pero no son lugares dejados al azar por el director. Están distribuidos de tal forma que, según la cárcel, se tiene o no relación con la época histórica, puede ser por medio de la arquitectura propia de la cárcel, la cual no es un elemento al azar, el director en la 5ta cárcel (Imagen 30) busca dar esa información gracias a que el espacio es más abierto que las otras cárceles. También si vamos a la 7ta cárcel, los personajes están en celdas junto al área de descanso de los guardias, esto permite, que logren escuchar la victoria del pueblo en las elecciones contra la junta militar. (Imagen 31)



Imagen 31

D) Puesta en Escena

Los elementos anteriormente analizados, dan como resultado la puesta en escena. “*La Noche de 12 Años*” tiene una propuesta minimalista respecto a lo que ve la cámara (Imagen 32), como se analizó constantemente la idea de una película inmersiva respecto a la sensación de estar encerrados. La puesta en escena es lo que permite que el espectador entre en esos sentimientos. (Imagen 32 – 33 - 34)



Imagen 32



Imagen 33



Imagen 34

La puesta en escena tan minimalista que no da mucha información del contexto, la cantidad de elementos tanto en primer, segundo y tercer término son los mínimos. No hay un universo visual más allá de las paredes de las celdas, pero no por eso, no se puede saber el contexto. El film, complementa ese minimalismo con elementos sonoros y de texto, como ya se ha ido mencionado. Una radio en la que se escucha un partido de fútbol, la televisión que da las votaciones, los diálogos con el teniente, textos tanto puestos por montaje o escrito en paredes.

Es interesante que todos los elementos relacionados a la puesta en escena vayan hacia diferentes lados al mismo tiempo, suman y restan información paralelamente, pero siguen estando muy bien equilibrados, mientras la propuesta principal del director es alejarnos del contexto por medio de los personajes, los elementos sonoros, impulsan al espectador a saber más del contexto. Por ejemplo, en la 7ta cárcel (Imagen 31 - 35) cuando son las votaciones los protagonistas reciben una golpiza de los militares mientras dan a conocer en la televisión, que el pueblo ha ganado contra la dictadura, pero no sabemos cuánto tiempo más tendrá que pasar, y entendemos que el control militar sigue por medio de la golpiza.



Imagen 35

Es una película cruda, pero hay una balanza respecto a la cantidad de información que recibimos y como la recibimos versus un realismo crudo respecto al encarcelamiento de presos políticos. Si quisiéramos ir más allá con el análisis, hay elementos como por ejemplo escuchar la televisión, con las votaciones que es incongruente respecto a la propuesta planteada en los primeros minutos del film que es el aislamiento total de los presos. Pero el director logra de forma inteligente usar el recurso de radios, televisores de forma equilibrada que permite así entregar la información relevante del contexto para el espectador y no dejarlo a la deriva lo que da cuenta de una puesta en escena donde los elementos en ciertos momentos luchan entre sí para revelar la información versus lo que hemos visto durante todo el film.

2- Análisis: “Pacto de Fuga”

Ficha técnica:

- Título: “Pacto de fuga”
- País: Chile
- Año: 2020
- Director: David Albala
- Guionista: Cecilia Ruz Ortiz / David Albala
- Fotografía: Jorge González
- Género: Thriller / Acción / Político
- Productor: Calibre 71 / Co-producción – Storyboard Media / Tora Investments



Sinopsis: La cinta trata de la fuga carcelaria de medio centenar de reos de la Cárcel Pública de Santiago, planeada y perpetrada por veinticuatro presos que cavaron un túnel de más de ochenta metros de largo, escondiendo cincuenta y cinco toneladas de tierra dentro del penal, lo que les tomó más de un año de construcción, utilizando sólo un destornillador. Ni los presos comunes de las celdas cercanas, ni los gendarmes que los vigilaban a diario descubrieron el plan que llevaría a cuarenta y nueve reclusos a alcanzar la libertad en uno de los escapes más sorprendentes de la historia penal chilena. ⁷¹

⁷¹ Calibre 71. (s.f.). Pacto de Fuga. Recuperado el 10 de 01 de 2020, de <https://pactodefuga.cl/>

Información Relevante:

Biografía Director: David Albala Cardemil (Santiago, 11 de noviembre de 1971), es periodista, director de cine, guionista y productor. Se ha desempeñado en el área de producción general y asistente de producción, en sus primeros años trabajo en la serie documental del “TVN” “Los patiperros”. También fue asistente de dirección en la trilogía documental “El cuerpo de Chile”, y director de su documental “Perspecplejia”. Años después se convirtió en Media Associate de la fundación Endeavor. En su calidad como director de televisión, ha sido nominado dos veces a los premios Altazor. Fue jurado del “International Emmy Award”

Crítica: “Pacto de Fuga” es una película que destaca en los medios de la crítica por su compromiso como una obra de género. Al mismo tiempo de que logra abordar el escape de los presos políticos sin desentenderse de la realidad de la dictadura y tampoco convirtiéndose en una película con grandes matices políticos. Ejemplos:

- El diario la tercera la define como: *“Pacto de fuga se desentiende de nuestro tradicional cine político post dictadura en tanto que abraza con orgullo y entendimiento el cine de género. El mismo Albala ha declarado que su meta era hacer una película de suspenso y acción, algo que logra con creces. Con una gran reconstrucción de época, una banda sonora impecable y un excelente trabajo en fotografía de Jorge González y Kako Correa, esta película no tiene nada que*

envidiarles a producciones internacionales, logrando que sus 138 minutos de duración no se sientan.”⁷²

- El periódico argentino Pagina 12: *“Pacto de fuga, cuya historia – más allá de estar basada en un caso real, de su ligazón con las dolorosas páginas de las dictaduras latinoamericanas – se impone como una puesta en práctica de todos los resortes de ese subgénero, con sus bondades y clichés”* ⁷³
- BioBio Chile destaca la película diciendo: *“Incorpora las variables políticas necesarias para entender la situación, sin dejar de ser lo que es: Una película sobre la fuga de una cárcel”* ⁷⁴

⁷²La Tercera. (22 de 01 de 2020). *Estreno de cine: El gran Escape*. Obtenido de La Tercera:
<https://www.latercera.com/culto/2020/01/22/estrenos-cine-gran-escape/>

⁷³ Brodersen, D. (27 de 08 de 2020). *Pacto de fuga: El gran escape*. Obtenido de Pagina 12:
<https://www.pagina12.com.ar/287832-pacto-de-fuga-el-gran-escape>.

⁷⁴ Mosciatti, E. (21 de 01 de 2020). *Pacto de Fuga: El peso de los ideales, el dolores de los afectos, el valor de la libertad*. Obtenido de Bio Bio Chile:
<https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2020/01/21/pacto-de-fuga-el-peso-de-los-ideales-el-dolor-de-los-afectos-el-valor-de-la-libertad.shtml>.

A) Aspectos Narrativos

“*Pacto de Fuga*” logra respetar fuertemente los cánones como película de género. Como Thriller logra instaurar el contra tiempo para realizar el túnel de escape de la cárcel. Por otro lado, este Thriller político logra establecer un punto medio sin tomar partido por ningún color político y centrarse en contar la historia. Narrativamente es una película ágil que utiliza ciertos elementos de Hollywood y el cine de acción para revelar la información. Como el uso del dialogo mismo.

A modo general el contexto en esta película es fundamental debido a que la historia y conflicto tiene una estrecha relación con un momento de la dictadura, que es cuando “Frente patriótico Manuel Rodríguez” intenta llevar a cabo un atentado contra el general Augusto Pinochet. Lo cual termina en el encarcelamiento de ellos.

La película da inicio por medio de un texto y fondo negro donde, se destaca el contexto de Chile, la situación actual respecto a los presos políticos y lo que ha ocurrido recientemente en el penal donde ocurrirá la historia. (Imagen 36)

En julio de 1988, en plena dictadura del General Augusto Pinochet, la Cárcel Pública de Santiago alberga a poco más de 2.000 reclusos.

Entre 120 presos políticos, un grupo de miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez espera sentencia a pena de muerte por llevar a cabo una lucha armada contra el régimen militar de Pinochet.

Durante meses han protestado con huelgas de hambre para conseguir que los separen de los reos comunes y los agrupen en una misma galería con el fin de poner en marcha un arriesgado plan de fuga.

Imagen 36

La información dada en este texto permite comprimir tiempos de historias y al mismo tiempo eliminar de inmediato información relevante. Al destacar en el segundo párrafo *“Miembros del Frente patriótico Manuel Rodríguez esperan sentencia a pena de muerte por llevar a cabo una lucha armada contra el régimen militar de Pinochet”* Permite eliminar el recurso del flashback y centrarse en un momento específico de la historia con un punto de vista fuerte en el escape de la cárcel.

En los primeros dos minutos de la película antes de ver el título mismo. Se presenta al Fiscal Andrade, si se considera la narrativa clásica sería el antagonista debido a que representa la dictadura. Además, en el inicio se instaura la herramienta del dialogo como revelador de información y contexto. Y por medio de su dialogo con el coronel de gendarmería (Imagen 37). Vemos la visión política que existe en el país. El uso de la

palabra “Terroristas” se convierte en un dialogo común y hasta de humor negro que usan para relacionarse entre gendarmería y los presos políticos (Imagen 38). Lo cual muestra la polarización completa de los ideales. Los personajes centran siempre sus respuestas en base a la visión que tienen de ellos, como terroristas. (Imagen 39 – 40)



Imagen 37



Imagen 38



Imagen 39



Imagen 40

Con el dialogo en el minuto nueve con veinticuatro minutos se menciona los errores cometidos por los tres principales protagonistas del film. Donde se instaure el pasado de los personajes sin la necesidad de mostrarlo y en que contexto está el país. Donde el uso de un lanzacohetes demuestra la situación que estaba Chile y la fuerza de los grupos rebeldes. El año 1986. (Imagen 41 -42)



Imagen 41



Imagen 42

Durante toda la película hay un elemento sumamente reconocible y contextual en cuanto a los diálogos y la narrativa que es el uso constante entre los diferentes presos políticos la palabra “Compañero” antes de mencionar su nombre. Palabra la cual se acuñó directamente a la revolución rusa y próximamente al Comunismo de la Unión Soviética.

El uso del “Camarada” por ejemplo, es la forma de tratarse entre los bolcheviques como una alternativa para marcar igualdad.⁷⁵

Imagen 43



Imagen 44

“*Pacto de fuga*” es una representación directa al contexto general de guerra fría y pensamientos políticos de la época. Mas allá de representar solo la realidad chilena, funciona muy bien como resorte para lo que pasa en todo el mundo en contexto mencionado. No es una simple palabra que se tiene que dejar pasar. (Imagen 43 - 44 – 45 - 46)

⁷⁵ Ref: Bolton, R. K. (29 de 04 de 2019). *Para un comunismo sin resentimientos: ¿Que es un Compañero?* Obtenido de El Desconcierto: <https://www.eldesconcierto.cl/opinion/2019/04/29/para-un-comunismo-sin-resentimientos-que-es-un-companerx.html>



Imagen 45



Imagen 46

La propuesta constante del discurso narrativo es sentir junto a los personajes esta vida de reo y “comunidad” en el encierro donde todos están por causas parecidas defendiendo los mismos ideales. La conexión que tenemos en el exterior se soluciona de forma simple, la cual consta en la visita que reciben los presos de sus familias, estas visitas son tres durante toda la película, la cuales marcan cambios importantes en cuanto al avance del guión. Por ejemplo, los personajes sufren de algún giro inoportuno. También refuerza la polarización política en el universo y no solo por parte de Gendarmes y presos.

La primera visita que reciben (Imagen 47) se instaura nuevamente por diálogos que se acerca el plebiscito (Imagen 48)

Imagen 47



[gendarme 1] Vamos, silencio.
¿No estaban apurando? Avancen, vamos.

Imagen 48



Los diálogos son el pilar fundamental para transmitir el contexto. Se destaca, por ejemplo, en una sola escena donde se menciona la CNI directamente (Imagen 49 – 50- 51) las torturas a los presos políticos (Imagen 52– 53) Y el detalle más importante es lo que dice el fiscal para finalizar que pone en vista el contexto de cierto libertinaje por parte de las instituciones que apoyan a la dictadura. “*Esta señora también piensa que yo no puedo hacer lo que ella cree que no puedo*” (Imagen 54)

Imagen 49



Imagen 50





Imagen 53



Imagen 54



Imagen 51



Imagen 52

Otra revelación que da los diálogos es sobre los detenidos desaparecidos en el fondo del mar y el contexto de los que les ocurrirá a los demás detenidos. (Imagen 55)



Imagen 55

Además de los diálogos se pueden destacar otros recursos narrativos usados para expresar el contexto, recursos que están menos tiempo, pero igual de importantes. La televisión es una herramienta que se utiliza con el fin de conectar a los personajes y al espectador con el mundo exterior. Por ejemplo, en el minuto cuarenta se expone el plebiscito realizado y el comercial del “NO”. (Imagen 56) el uso de material de archivo de Pinochet dando el discurso después del plebiscito es una imagen sumamente importante. (Imagen 57)



Imagen 56



Imagen 57

Por otro lado, la televisión el uso de la radio también es un elemento contextual sumamente fuerte y este destaca cada vez que se escucha de fondo “*El diario de Cooperativa*” ya que al poner el audio en primer término. Sabemos que hay una información importante y relacionada al contexto del país. (Imagen 58 – 59)



Imagen 58



Imagen 59

Además de entregar información noticiosa la radio, se puede destacar la música que escuchan en la cárcel. No es casualidad que entre los grupos que aparecen sean Víctor Jara, Inti Illimani por ejemplo, músicos que para aquella época eran grandes reconocidos y que además por medio su música entregaban mensajes de lucha y abiertamente de ideológicas políticas de izquierda, como el caso de Víctor Jara. Es un elemento que es más

fácil que pase desapercibido, pero contextualiza aproximadamente en que año se encuentran. (Imagen 60)



Imagen 60

El contexto en base a los aspectos narrativos se sostiene casi a un cien por ciento por los diálogos entregados. Diálogos que apuntan directamente a transmitir la polarización del país. El uso de la televisión y radio permite desde una tercera fuente de información obtener de forma “neutral” y no tan polarizada el contexto. Es importante destacar que hay elementos elegidos por parte de la dirección, como las canciones que se escuchan, poner en primer término “La radio de Cooperativa” que además tienen un rol de contextualizar y apuntar a generar un sentimiento de pertenencia por parte del espectador nacional.

B) Personajes

“*Pacto de Fuga*” es una película que destaca al grupo humano de los presos políticos en la cárcel. Donde existen dos grandes bandos, los presos representantes de la ideología comunista extrema, versus gendarmería representantes de la dictadura. El primer grupo es el punto de vista que se instaura en la película, pese a que existen tres personajes protagonistas los cuales llevan la acción principalmente. El grupo igual destaca y da libertad a la cámara a optar por variar el punto de vista, conocer sentimientos, relaciones de otros presos y no solo de nuestros tres personajes.

La propuesta del punto de vista está marcada por estar encerrados junto a los personajes, por eso mismo no manejamos mucha información del contexto exterior al igual que los protagonistas, de esta forma para entregar el contexto los tres personajes León Vargas (Benjamín Vicuña), Rafael Jiménez (Roberto Farias), German Sánchez (Víctor Moreno) no son los que entregan el contexto. Pero hay otros personajes más secundarios que destacan debido a su conexión con el exterior. Su cargo, y su rol. Que son los encargados de entregar información del universo.

El Fiscal Andrade: El personaje del fiscal es sumamente importante durante el film ya que, es la conexión directa con la dictadura. Todos sus diálogos revelan información respecto a cómo se están haciendo las cosas en el minuto, el contexto general de latinoamericana y la lucha contra los ideales comunistas. Es el principal antagonista.

La escena que ocurre al minuto diecinueve con veinte segundos expuesta en la imagen 49 – 50 – 51 – 52 – 53 – 54. Es una muestra fidedigna del rol que tiene y como el revela la información. Otro ejemplo es en el minuto cincuenta y dos, donde al tener una conversación con uno de los presos revela que arrojan al mar los cuerpos de los detenidos políticos (Imagen 55).

Otro ejemplo, es a la hora dieciocho minutos donde Andrade tiene una conversación con Jiménez y de forma explícita plantea como la dictadura está ganando contra los grupos revolucionarios. (Imagen 61 – 62)



Imagen 61



Imagen 62

Es interesante el personaje del fiscal debido a esa falta de filtro en las palabras que dice, esto permite al espectador conocer más información de los personajes y del contexto respecto a la condición de mayor libertad que ejercen los funcionarios que apoyan el régimen. Para la hora veinticuatro minutos se conoce como funciona de forma burocrática la pena de muerte. (Imagen 63 – 64 -65)



Imagen 63



Imagen 64



Imagen 65

Por último, también representa como se maneja la información de las personas y que tienen un control total y así extorsionar a los presos. (Imagen 66 – 67)



Imagen 66



Imagen 67

La Abogada Fabiola Pizarro: Es quien lleva las causas de los presos políticos. Es un estilo de salvaguarda para los personajes debido a su cercanía con la causa además es la que cumple un rol de poner los pies en el suelo a los presos y conozcan las verdaderas consecuencias de lo que está sucediendo.

Podemos ver a la Abogada Pizarro quien revela por dialogo las torturas y la CNI (Imagen 51 -52) También ella es quien suele enfrentar al Fiscal Andrade. Otro ejemplo es que comprueba que las penas de muerte son reales en Chile. (Imagen 68 – 69 – 70)



Imagen 68



Imagen 69



Imagen 70

Paulina Baeza Esposa de Jiménez: Su rol es sumamente importante para el espectador y los protagonistas debido a que desde el exterior es la que más entrega antecedentes del contexto junto con esto, la cámara se da la libertad de seguirla dándole un punto de vista fuera de la cárcel.

Ella por ejemplo en la escena del minuto treinta y seis (Imagen48) da cuenta que se acerca el plebiscito y después inmediatamente vemos el comercial del “No”. También es la que logra conseguir la ayuda en el exterior por parte del partido político.

Una de las escenas más contextuales de la película respecto a la realidad de Chile se da en la hora diecinueve minutos. Cuando Paulina plantea el escape a la dirigencia del partido gracias a este cambio de punto de vista conocemos una información sumamente relevante. Tanto para el espectador nacional como para el extranjero. (Imagen 70 – 71 – 72)



Imagen 70



Imagen 71



Imagen 72

C) Espacialidad

“*Pacto de Fuga*” como film carcelario responde el espacio como algo contrario a los personajes. Siempre en dirección opuesta y obstruyendo el movimiento. Organiza las ideas, la vida del espectador y la del protagonista por medio de las actividades monótonas y el encierro⁷⁶. La interacción con el espacio por parte de los personajes es fundamental para conseguir el escape de la cárcel.

Nos enfrentamos con un espacio continuo y marcado, una sola cárcel donde ocurre todos los hechos. El lugar siempre es el mismo, como un universo global. El cual busca crear credibilidad geográfica en el espectador. Por ejemplo, al mostrar una toma área en plano general de la ubicación de la cárcel, busca establecer puntos reconocibles para el espectador local, la estación de trenes, el río Mapocho. (Imagen 73)



Imagen 73

⁷⁶ Ref: Jones, N. (2015). *Hollywood Action Films and Spatial Theory*.P, 39. New York: Routledge.

Luego, para crear más verosimilitud del espacio. Es que los protagonistas conocen las calles y las zonas donde se encuentra la cárcel para preparar su plan de escape. (Imagen 74) *“Atrás esta Teatinos y los laboratorios Norgine. Amunategui al Oeste.”*



Imagen 74

Es interesante que el espacio en este caso no busca contextualizar debido a su rol de atrapar a los personajes y al mismo tiempo al espectador y vivir la vida de un preso político en espera de su juicio, pero de igual forma permite que los protagonistas y el espectador mantenga conocimiento del contexto histórico, por ejemplo, el espacio permite la interacción cercana con la televisión, noticias, música, conexión con el exterior. (Imagen 75). Lo más destacable de la espacialidad es que logra crear verosimilitud y credibilidad geográfica, ya que se instauran elementos relativamente reconocibles por el espectador nacional y santiaguino, entre el espectador y el protagonista también se consigue una

conexión socio-cultural-histórica con el espacio, como planteaba Jones, en este caso existe un medio ambiente circundante que está siempre presente y activo esto gracias a que el espacio permite esa interacción entre personajes y universo exterior. Junto a ello la conexión sociocultural-histórica va en base a que primero se utiliza un edificio representativo de una época de Santiago, la cárcel principal de Chile del siglo XX, junto a la estación de trenes Mapocho, esto crea una conexión con el espectador y también explica por qué los personajes saben tanto del lugar donde se encuentran debido a que es un sector reconocible del centro de la ciudad (Imagen 74). Es importante que tampoco se deja de lado al espectador internacional gracias al texto del inicio de la toma área. (Imagen 73)



Imagen 75

D) Puesta en Escena

“*Pacto de Fuga*”, es una película que avanza respetando muy fuertemente el género al cual se define y a los subgéneros que son parte de la historia. Es bastante coherente el discurso de los elementos explícitos como implícitos de la época. El Thriller se siente en todo momento el contra tiempo que se vive y la sensación de estar siempre al límite. Por otro lado, el subgénero de películas de cárceles convive muy bien con la acción principal y como se revela la información contextual de la época.

El subgénero carcelario es sumamente fundamental ya que define la forma que se revelara la información debido a esto está el personaje y el espectador están obligados a enterarse de todo por elementos externos al punto de vista y la cámara. Ahí resaltan el uso de personajes secundarios que tienen conexión con el exterior, la radio y la televisión los cuales constantemente están de fondo acompañando a las acciones principales para no olvidar lo que está pasando.

La película defiende el contexto y lo logra llevar durante los ciento veintiún minutos por medio del dialogo principalmente un recurso muy utilizando en las películas de acción. Pero con la diferencia que los diálogos más fundamentales siempre salen de personajes no protagonistas.

Por otra parte, el espacio empuja hacia el lado contrario de la puesta en escena, su rol de atrapar al personaje, alejarlo del exterior y el contexto junto a los gendarmes, logran crear verosimilitud y contextualizar respecto a cómo es la vida de un preso político.

La puesta en escena de la película destaca bastante por la multiplicidad de elementos que ocurren al mismo tiempo, es una obra con mucha información que procesar en pocos segundos. Además, que es acompañado de un punto de vista que suele variar entre protagonistas y el grupo total de los presos políticos y junto a ello un montaje que refuerza esa libertad de la cámara mostrando constantemente acciones paralelas dentro de la cárcel. Por ejemplo, una de las escenas donde se conectan acciones del exterior con la cárcel, cuando ocurre el hecho de “La toma de los Queñes” el 21 de octubre de 1988 por parte del frente patriótico de Manuel Rodríguez (el mismo grupo del de los protagonistas) esto lleva a que se realice un allanamiento en las celdas, al mismo tiempo un grupo de reos se enfrentan a los guardias mientras otro grupo intenta salir del hoyo que están haciendo, esto lleva a todos los presos estar en el patio de rodillas, cantando el Himno nacional, incluyéndole al final la palabra “revolución” frente al fiscal y a la CNI, mientras a uno de los protagonistas recibe una golpiza en un calabozo mientras se escucha el himno nacional de fondo. Esta larga secuencia muestra mucha información al mismo tiempo que revelan el contexto de los presos políticos. Se le suma en la puesta en escena, el cambio constante del punto de vista de la cámara, el montaje dinámico, el canto del himno nacional más la palabra “revolución” mientras se ve la golpiza. (Imagen 76 – 77 – 78 – 79 - 80 – 81)



Imagen 76



Imagen 77



Imagen 78



Imagen 79



Imagen 80



Imagen 81

Finalmente “*Pacto de Fuga*” logra instaurar la puesta en escena apostando por el uso de muchos elementos que ocurren al mismo tiempo los cuales son contrarios y que representen la polarización política no tanto de Chile sino de un contexto mucho más

global como la guerra fría. También usa elementos reconocibles por el espectador nacional para generar un sentimiento mayor de pertenencia del contexto político el cual no es muy antiguo. El recurso principal es el dialogo que sostiene y recuerda constantemente el contexto frágil. Pero lo destacable es quienes son los que dicen esos diálogos, para crear más verosimilitud y un escenario completo.

3- Análisis: “Araña”

Ficha técnica:

- Título: “Araña”
- País: Chile
- Año: 2019
- Director: Andrés Wood
- Guionista: Guillermo Calderón
- Fotografía: Miguel Littin
- Género: Drama / Thiller Politico
- Productor: Co-producción Chile – Argentina - Brasil / Bossa Nova Films.



Sinopsis: Chile, a inicios de los años setenta. Inés, Justo y Gerardo son tres veinteañeros que forman parte de un violento grupo de extrema derecha, y nacionalista, que quiere derrocar al gobierno de Salvador Allende. En el fragor de esta lucha se ven envueltos en un arriesgado y apasionado triángulo amoroso y cometen un crimen político que los separa para siempre. 40 años después, Gerardo reaparece. No sólo la venganza lo inspira, sino también su obsesión de hacer renacer su causa. Inés, hoy influyente empresaria, hará lo que esté en sus manos para que Gerardo no divulgue su pasado ni el de su marido, Justo.⁷⁷

⁷⁷ Ref: Filmaffinity. (s.f.). *Araña*. Recuperado el 17 de 01 de 2020, de Filmaffinity: <https://www.filmaffinity.com/mx/film874305.html>

Información Relevante

Biografía Director: Andrés Wood (Santiago, 14 de septiembre de 1965) Director de cine, televisión y publicidad. Se formó profesionalmente como ingeniero y después derivó como director de Cine formándose en Estados Unidos. Su primer largometraje “*Historias de fútbol*” (1997) Pero su consagración como director de cine quedó sellada con *Machuca* (2004). En 2009 ganó con la película “*La buena vida*” el Goya a la mejor película extranjera Hispanoamérica y el premio Colón de Oro el mismo año. El 2011 realizó “*Violeta se fue a los cielos*”, ganando el 2012 el premio internacional del jurado en el festival Sundance.

Crítica: “*Araña*” es una película que se le destaca por su elegancia, su constante ping-pong entre el pasado (años setenta) y el presente. Donde la lucha generacional y el efecto de las acciones del pasado repercuten a los personajes. Además de ser atrevida al representar la otra vista de la dictadura, la cual no es tan recurrente en el cine chileno. La vista de los de extrema derecha o los que apoyaban la dictadura. Algunos ejemplos:

- Jonathan Holland: The Hollywood reporter: *"Esta elegante historia sobre los destinos divergentes de una pandilla de radicales de la derecha en la Chile anterior al golpe de estado de los setenta es tan humana como política en sus inquietudes"*⁷⁸

⁷⁸ Holland, J. (09 de 06 de 2019). *Spider: Film Review | Tiff 2019*. Obtenido de The Hollywood Reporter : <https://www.hollywoodreporter.com/review/spider-review-1237464>

- Elisa Fernández: El diario el País: *"Le basta al director un arranque cruento para ponernos en guardia (...) se acerca con esmerada frialdad a unos personajes que le incomodan. (...) le interesan sus personajes como excusa para diagnosticar la podredumbre moral de un presente. Revolucionarios de Whisky y caviar frente a los de empanada y vino tinto"*⁷⁹

⁷⁹ Fernández-Santos, E. (22 de 11 de 2019). *Critica Araña: Revolucionarios de Whisky y Caviar*. Obtenido de El País: https://elpais.com/cultura/2019/11/20/actualidad/1574275428_884891.html

A) Aspectos Narrativos

“*Araña*” es una película que a nivel narrativo se puede abordar de diferentes aristas, una por ejemplo es el trió de amor que se instaura entre los tres protagonistas, otra es el choque generacional y el efecto que tienen las acciones del pasado en el día de hoy, también es el mensaje político que se quiere entregar. Lo indiscutible es que es un film extremadamente político esto debido a la trama respecto a “Patria y Libertad” en Chile. Es una película que busca dar un punto de vista diferente al espectador y centrarnos desde adentro de un grupo de extrema derecha y conocer su discurso como este afecta hoy en día a los protagonistas.

Es importante para tener en cuenta que es una película que entre sus aristas busca instaurar al espectador el discurso de “Patria y Libertad” dar una representación de sus reuniones, como se planteaban las ideas y el extremismo de estas por lo mismo no es un film que se centre tanto en hechos concretos de la época previo a la dictadura, pero si busca conocer la vida de estos protagonistas y sus ideas por otro lado, la película ocurre años previos a la dictadura misma.

La película instaura dos tiempos desde el inicio. Tiempos los cuales están conectados entre sí debido a las acciones del pasado llevadas a cabo en el año 1970 (Imagen 82). Y el segundo es el presente 2019, donde manejan una camioneta marca Audi. (Imagen 83)



Imagen 82



Imagen 83

“Araña” es una película que para establecer el contexto depende mucho de lo que muestra y ocurre en el 1970 busca constantemente expresar un sentimiento de polarización política y la idea de defender el país. (Imagen 1) Cuando se conocen por primera vez Justo y Gerardo, comparten un dialogo, donde dice: “*No es necesario ser de las fuerzas armadas para defender el país*” Haciendo alusión a la defensa contra la izquierda comunista. El uso de palabras como “*Comunista de Mierda*” (Imagen 84)



Imagen 84

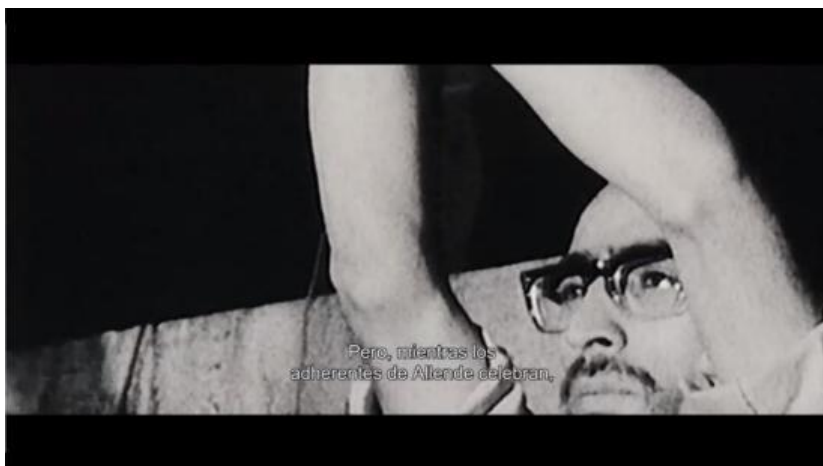
La forma que busca establecer esa polarización es por medio de escenas de peleas contra comunistas, la provocación de las personas de izquierda, protestas agresivas (Imagen 85 - 86) imágenes de archivos donde queda explicito que los grupos antimarxista son dirigidos principalmente por la clase oligarca. (Imagen 87 - 88)



Imagen 85

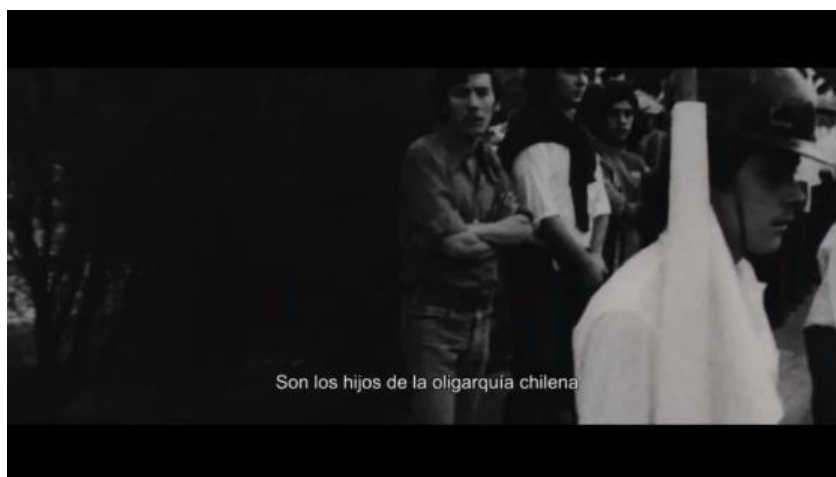


Imagen 86



Pero, mientras los
adherentes de Allende celebran.

Imagen 87



Son los hijos de la oligarquía chilena

Imagen 88

La escena donde se contextualiza bastante bien la época y como se ve un grupo de extrema derecha respecto al mundo es cuando son entrevistados por un documentalista alemán, para el minuto treinta y dos con treinta segundos. En ese punto se hace la conexión de la visión propia de la época respecto a lo que ocurre en el mundo. Con diálogos como *“El marxismo no tiene cabida, en Chile ni en Latinoamérica y tampoco en el mundo debería existir”* (Imagen 89)



Imagen 89

La escena quizás más importante a nivel del contexto a la hora veintiséis minutos y que marca un antes y un después en la historia. Es el asesinato del edecán naval del presidente Allende, el comandante Arturo Araya por parte del grupo “Patria y Libertad” haciéndose pasar por comunistas, con el fin poner en jaque a los comunistas como los agresores. (Imagen 90)



Imagen 90

Si nos centramos cual es el contexto que intenta marcar el 2019 durante la película y su relación a la época de la dictadura es la muestra de una sociedad que mantiene sus heridas aun abiertas. Hay un choque generacional y que se debe evitar a toda costa la polarización política en el país por miedo, durante la película hay escenas que marcan esa fragilidad en el presente. Por ejemplo, la protagonista Inés se le elimina su nombre en un acta firmada por el comité de la clínica donde trabaja para evitar cualquier problema con la presa, debido a su pasado, en los cincuenta y dos minutos del film. (Imagen 91)



Imagen 91

Una escena destacable respecto al año 2019 es la conversación que tiene Inés con su hijo, quien le muestra el periódico donde hablan de su padre y como fue parte de un grupo extremo de patria y libertad con la célebre frase “*El grupo antimarxista que intento hacer la revolución con caviar y wiski versus los que intentaron hacer la revolución con empanada y vino tinto*”. Aquí el hijo intenta desmarcarse todo lo posible respecto al pasado de sus padres. Y que quiere evitar cualquier problema por su familia, mostrando el quiebre que existe y la tensión en las relaciones generacionales en temas políticos. (Imagen 92)



Imagen 92

Por medio de un dialogo entre Justo y su hijo se establece finalmente como los partidarios de patria y libertad aún creen que salvaron a Chile. Como dice Justo “*Salvamos de que el gobierno creara otra cuba*” mientras que el hijo intenta desmarcarse del pasado. (Imagen 93)



Imagen 93

A nivel narrativo “*Araña*” expresa varias aristas siendo que en el pasado (1970) centra mucha de su información en el trio romántico. Los elementos contextuales del pasado van de la mano a la ideología política. Para comprender el contexto la película apuesta a la necesidad de comprender el pensamiento político de los personajes los diálogos que tienen los cuales son un fuerte discurso antimarxista. Diálogos que funcionan solo considerando el contexto de guerra fría y polarización política en Chile. No se puede olvidar que este film es sumamente político ya que nos centramos en un partido revolucionario político vemos desde a dentro el pensamiento el cual solo se puede analizar en base al contexto. Dado por diálogos, imágenes de archivos, y acciones específicas como el asesinato. Mientras que el presente es una consecuencia de lo que ocurrió se intenta constantemente establecer por medio de acciones menores.

B) Los personajes

Los personajes durante el film cumplen el rol de expresar ideologías. Por medio de sus acciones y pensamientos comprender como se está viviendo un contexto tan polarizado en el año 1970. Pero durante la época del presente 2019, es el efecto que tienen las acciones del pasado en su vida actual. Como el hijo de Inés y Justo, pese a ser de la clase alta chilena quiere desmarcarse de ese pensamiento político. Cada personaje en la película tiene una forma de ver y de expresar sus planteamientos políticos. Pero no se quedan al margen.

Nadia: Es la psicóloga que lleva el caso de Gerardo luego que este fuera arrestado en el presente. Nadia es un personaje secundario para la trama principal, pero a nivel de contexto su personaje es fundamental para el espectador y también para el internacional o que no conoce la historia de Chile. Ella descubre quien es realmente Gerardo, es la que encuentra por ejemplo el documental sobre Patria y Libertad y la elección de Allende. (Imagen 94), y expone el choque de las visiones generacionales mientras Gerardo cree que salvo Chile y Nadia quien está contra la dictadura y lo enfrenta. Diciéndole “*Sus amigos lo abandonaron, su gente lo abandono Nazi de mierda*” (Imagen 95)



Imagen 94



Imagen 95

Inés – Justo – Gerardo: Los tres protagonistas representa la mirada eufórica de una juventud de clase alta contra el comunismo. Además, sus diálogos representan un contexto mucho más global a Chile. El uso de palabras como “*Comunistas de mierda*” “*Salvaremos Chile*” “*Hazlo por la patria*” “*No debería existir el marxismo*” son recurrente en su discurso. El análisis de estos tres personajes funciona solo si se ve en base al contexto tanto chileno como global. (Imagen 96 - 97)



Imagen 96



Imagen 97

José: El hijo de Justo e Inés, es un personaje que intenta ser un punto neutral en el contexto actual 2019, representa la necesidad de desmarcarse de todo lo que hicieron sus padres y lo que pueda ocurrir en adelante. Expresa un choque generacional dentro de las propias familias chilenas. Y en este caso de clase alta, de padres de ultraderecha versus un contexto actual del país donde aún continúan las heridas abiertas de la dictadura. José busca ser esa generación que quiere evitar a toda costa algo parecido o que se vea involucrado. (Imagen 92 – 93)

La construcción de personaje es fundamental en el film para tratar el contexto debido a que este se entrega por medio de sus diálogos y sus acciones personajes juveniles eufóricos representantes de una clase alta contra el comunismo, grupos violentistas que responden a una época de conflictos e inestabilidad política. Pero por sobre todo la expresión de una polarización de ideas compleja.

Mientras que en el presente es esa constante lucha entre personajes que piensan diferente donde ya no existe solo el blanco y negro. Busca mostrar un contexto donde el país pese a haber superado la dictadura sigue con heridas o costras fáciles de romper, cualquier cosa relacionada de forma política a ese tema es una chispa que puede llegar prender un gran fuego los personajes luchan tanto para evitarlo o para volver a encender la llama.

C) Espacialidad

El espacio en el film es sumamente relevante debido que gracias a los lugares conocemos quienes son los personajes los que llevan a cabo la “revolución”. En este caso los espacios tanto del presente como del pasado no cumplen un rol en cuanto al desarrollo de la acción sea de la trama principal o de las subtramas. Pero lo que si permite es instaurar de donde y que clase social son los protagonistas, en donde se desenvuelven constantemente, esto permite contextualizar esa lucha de la clase alta contra el comunismo. *“La revolución de wiski y caviar versus la de la empanada y el vino tinto”*

Algunos ejemplos es que al inicio de la película en el primer momento de 1970 se exponen que son alumnos de la Universidad Católica de Chile, donde hay un concurso de reina de belleza de las facultades (Imagen 98). Universidad emblema del país y que además se le adjunta socialmente como una casa de estudios para gente de clase alta y más conservadora por su relación directa a la iglesia católica.



Imagen 98

Junto con esto, vemos que las reuniones del grupo patria y libertad resultan ser en lugares apoteósicos con infraestructura clásica de mármol se ve como un evento épico o casi como un discurso presidencial / dictatorial. (Imagen 99)



Imagen 99

Los personajes como Inés, Justo, José. Se desenvuelven tanto en el pasado como en el presente en zonas de clase alta. Viven en barrios ricos son prestigiosos en sus áreas. El trabajo de Inés como parte de la directiva de una clínica (Imagen 100 -101) es una muestra que pese a todo lo que ocurrió no tuvo mayores repercusiones en cuanto a su estatus social antes y después de la dictadura. Al final el cambio profundo fue en las relaciones humanas entre los personajes que fueron cambiando. Pero no así los lugares.



Imagen 100



Imagen 101

El espacio el cual es discontinuo hace que la película sea fragmentada pero conectada por los pensamientos y las formas de vida de los personajes, estos cumplen un rol sumamente relevante respecto a conocer a nuestros protagonistas en donde se desenvuelven y quienes son. El juego entre el pasado y el presente permite comprender que no importa lo que ocurrió. Por esto mismo la propuesta de los espacios es coherente en la poca evolución que presentan.

“*Araña*” es interesante el rol que cumple el espacio porque a diferencia que empuje hacia un lado contrario o intente atrapar a los personajes, resulta ser que son lugares que no interactúan con los personajes, aquí los espacios cumplen un rol fundamental en cuanto a la información que entregan respecto a qué sector social se conforma una ideología política de estas características y quiénes son esos participantes. Los personajes en el film no están amarrados a los espacios y su interacción con ellos es mínimo, esto permite que si quisiésemos por ejemplo grabar toda la obra en un barrio popular la historia se podría contar de igual forma, pero lo que si cambiaria es quienes son nuestros personajes y lo que sabemos de ellos.

El espacio en este caso es tan definitorio para el espectador ya que da cuenta de los aspectos sociocultural históricos de una realidad chilena, esto permite que una historia tan propia con fuertes matices culturales de la sociedad chilena pueda ser vista fuera de las fronteras. Permite entender dónde y quienes son los que militaban esta ideología extrema.

D) Puesta en escena

“*Araña*” no es una película fácil de comprender, el trio amoroso de la trama no es lo único que ocurre. Pero resulta que al ser una película que se centra en los años previos a la dictadura la relación con el contexto es lo primordial para entender todo lo que ocurre paralelamente a la trama principal, se puede decir a priori que es una película netamente contextual en el marco de un escenario político sumamente complejo.

La película apuesta por el uso del dialogo y las escenas de 1970 para entregar el contexto, pero son dialogo que expresan las formas de pensar respecto a aspectos políticos y que permiten mostrar la crisis política la polarización. El juego directo entre el pasado y el presente permite estar en la piel de la gente de patria y libertad en los momentos de los hechos mientras buscan a vivir el fuego político. Los diálogos no dicen directamente que está ocurriendo en el país, sino que son la expresión de como pensaba la gente de ese grupo para comprender porque pensaban así es la importancia del contexto mundial de guerra fría.

Las escenas del presente son una muestra de cómo afectan los hechos del pasado en el presente como la escena de la oficina (Imagen 91) buscan desmarcarse de Inés por alguna represaría de los medios de comunicación contra la compañía, otra escena es junto a su hijo cuando le muestra el periódico (Imagen 92) y salen nombrados por la investigación contra Gerardo que están llevando a cabo.

Una de las escenas más importante es cuando Nadia descubre el documental alemán sobre como los grupos extremistas se comienzan a reunir contra el gobierno de Allende en un panorama mundial complejo esta escena (Imagen 87 - 88) es la puesta en escena más concreta respecto a transmitir el contexto al espectador, nacional e internacional, permite conectar la forma en que piensan y actúan en base a la guerra fría y la idea de los marxismos y extremos políticos del mundo.

La puesta en escena del film es compleja debido a la cantidad de información que hay que manejar de las épocas y la realidad de Chile tanto en el presente o el pasado. Por ejemplo, la idea de los espacios discontinuos en la película está conectados por medio de la ideología política y los pensamientos. Se realiza una conexión ideológica extrema entre Gerardo y una joven en el presente que apoya la revolución contra los inmigrantes en el chile de hoy.

En esta conversación entre Gerardo y una seguidora del movimiento. Le dice que ya *“tienen trece mil seguidores y Gerardo debe mandarles un saludo por video”* el responde *“La mano no nos temblara cuando llegue el momento”* (Imagen 102 -103). Esta conversación se da por medio del teléfono a través de las rejas del hospital psiquiátrico donde se encuentra. Y al cambio de escena nos enteramos de que uno de los trabajadores del hospital apoya la causa de Gerardo, quien más adelante lo ayuda a escapar.



Imagen 102

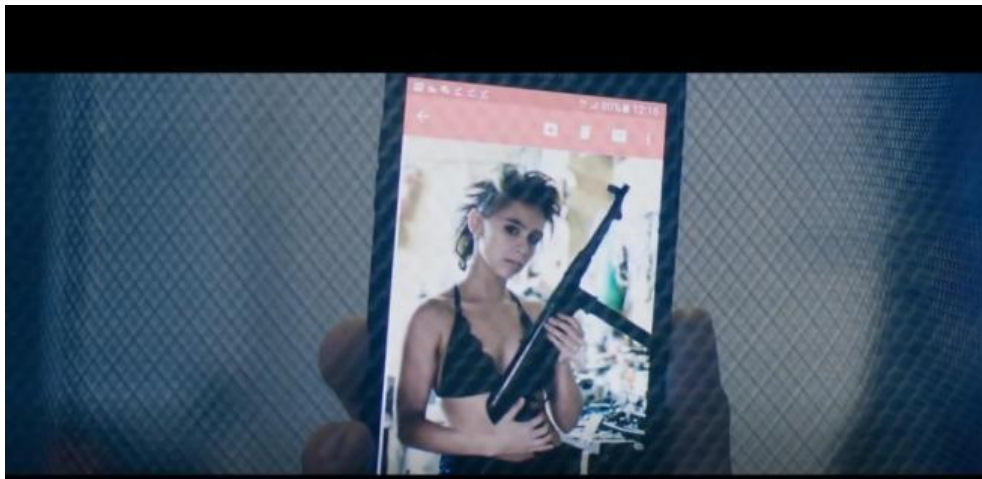


Imagen 103

La escena reciente en el film no pareciera tener mucha relevancia, pero solo es conectada al final de la película donde Gerardo junto a un grupo de jóvenes irrumpen en una ceremonia en una iglesia de personas de color para dispararles a todos. Previamente, se muestra la última parte del documental de Patria y Libertad donde Gerardo dice “*El mundo nos van a ver como héroes de la libertad, tal como hoy pensamos en los héroes de la independencia*” Finalizado ese dialogo, corte al atentado en la iglesia. (Imagen 104 – 105 – 106 – 107) Terminando con “*Esto es Chile y acá se habla chileno*”.



Imagen 104



Imagen 105



Imagen 106



Imagen 107

La puesta en escena de la película está llena de elementos importantes, como en la escena anterior analizada el dialogo, la bandera, el lugar donde realizan el atentado. Es una constante en la película que hay detalles que se presentan en la puesta en escena que revelan la ideología de los protagonistas. Entre el que más destaca como ya fue mencionado es el documental de Patria y Libertad el cual es dividido en diferentes partes de la película y mientras más avanza la historia más conocemos de ese documental hasta que llegamos al final.

Es importante definir que “*Araña*” es una película compleja para el espectador internacional o que maneja poca información de la época debido a que el contenido es tan político la puesta en escena apunta a los hechos y pensamientos de un grupo de extremista puede resultar hasta un film utópico sino se maneja el contexto debido a esto, el juego entre el pasado y el presente, el documental, el rol de Nadia dan un sentido al contexto para lograr trasmitirlo dentro de la misma complejidad propia del film y comprender en ese momento los diálogos.

IV) CONCLUSIONES

El cine es un arte que permite la mezcla de varios elementos que conviven dentro de la gran pantalla como lo son: textos, sonidos, música, diálogos, imágenes, ciencia, entre otros, los cuales pueden sumar y/o restar información, para darle prioridad a otros como, por ejemplo: Menos diálogos, se puede priorizar y profundizar aspectos sonoros, imágenes de archivo o algún texto, etc. Esto permite que las historias narradas logren una profundidad compleja y llena de información. Dentro del cine de historia, principalmente la de dictadura, se puede comprobar la hipótesis de que, tanto los directores como guionistas, han logrado optar por realizar un cine mucho más contextual, donde la creación del universo, para el espectador sea más rica en información para ello el uso de una multiplicidad de elementos se hace fundamental.

“Araña” y *“Pacto de fuga”* son películas que destacan los diálogos como herramienta fundamental para generar el momento, como por ejemplo, el uso de las palabras “Compañero”, “Comunistas”, “Terroristas”, diálogos que no están elegidos de forma azarosa, sino que permiten, mantener al espectador atado a la época histórica, tampoco se puede olvidar que en la *“La noche de 12 años”* la información, es revelada por medio de diálogos y está “filtrada”, ya que la gran mayoría de información, es entregada por un militar. Esto obliga al espectador a estar constantemente cuestionando el grado de veracidad, lo que permite que la audiencia participe inconscientemente del contexto, al encontrarse en la situación de quien lo narra, debido a que la información expresada por

el teniente y los protagonistas son la misma, pero desde visiones o vivencias diferentes, la del gobierno militar y la del revolucionario.

La entrega de los diálogos de los films, va de la mano en la creación de personajes que permiten ayudar a entender el momento de nuestros protagonistas y espectadores. Las tres películas se enmarcan en ser historias “basadas en hechos reales”, pero el grado de ficción y licencias que se toman no son menores. Entre ellos está el incorporar personajes inventados para complementar el universo. Por ejemplo “*Araña*” sin la participación de la psicóloga jamás encontraríamos el documental sobre “Patria y Libertad” grabado en la época.

Que sería de los protagonistas en “*Pacto de fuga*”, sin la esposa de Jiménez por medio de ella el espectador se entera que viene el segundo plebiscito este elemento es el más contextual de la película ya que nos enteramos de que está por acabar la dictadura. En “*La Noche de 12 Años*” sin el teniente la audiencia no tendría ninguna información de nuestros protagonistas, debido a que ellos no pueden comunicarse. Los personajes ficticios, se destacan enormemente en el trabajo de contextualizar la época pese a que sean film “Basados en hechos reales”

Las tres películas analizadas, plantean la escena por medio de elementos escritos o audiovisuales que pasan desapercibidos, pero están presentes constantemente, esto revela momentos de la época de forma indirecta. Por ejemplo, la radio en “*Pacto de Fuga*” con “Cooperativa está llamando” o en “*La noche de 12 años*” con el mundial de futbol. “*Araña*” por medio de un titular del periódico de 2019 muestra cual era la visión de 1970.

Por último el espacio en que interactúan los personajes tanto en *“Pacto de Fuga”* y *“La noche de 12 años”* no son tan relevantes en contextualizar al espectador, debido a que cumplen el rol de atrapar y descentralizar a los protagonistas, pero la gran diferencia entre las dos es que, la primera permite instaurar al espectador geográficamente con elementos reconocibles gracias a que los protagonistas saben en qué momento de la época se encuentran, mientras que en la segunda los protagonistas no manejan nada de información.

En *“Araña”*, los espacios son sumamente importantes ya que estos permiten ubicar al espectador en la realidad social de Chile, sino fueran profundizados o no existieran tantos planos generales de los lugares en la película, no se daría a conocer que fue un movimiento de la clase oligarca del país.

Para los directores de cine y guionistas de las películas *“Pacto de fuga”* y *“La Noche de 12 Años”* existe una necesidad de rodear al espectador, en un entorno y conjunto de elementos que han sido combinados de una manera única, pese a que sea de temática carcelaria. *“Araña”* por su lado apuesta al constante cambio tecnológico y enfatización de ideas propias de los personajes, que están envueltas en un contexto político complejo.

Los autores de esta investigación inclinan la balanza, hacia la idea de un cine claro, con el fin de ubicar un evento en un entorno específico y particular que lo justifique y no a un cine que copie el hecho histórico del libro (Algunos más extremos que otro respecto a esta idea). Autores como Rosenstone, Ferro. Dos de los escritores e historiadores más influyentes relacionados al cine, mantienen firme la idea de que el cine debe aprovechar sus cualidades para expresar las historias y aceptarse como “ficción”, para narrar

finalmente, el suceso de importancia digno de ser recordado, esto permite la verosimilitud y recreación de un evento que contenga profundidad y al mismo tiempo, sea coherente con el discurso histórico, la idea de un cine “Posmoderno” es tomar los elementos fundamentales de la historia, para crear una ficción, también defienden la necesidad de crear personajes imaginarios, ya que ayudan aún más a los protagonistas y al espectador a entender de un hecho bien sea vivido o relatado.

Respondiendo al problema de investigación la dictadura en todo el mundo se ha expresado de diferentes maneras, en Latinoamérica por ejemplo, ha sido recurrente el uso del “hecho textual”, el cual se aprecia en algunas películas, y hoy en día existe un cambio de aire que se acerca a un cine mucho más contextual como el de Rumania.

Por otro lado, la contextualización fílmica se logra por medio de la aceptación de ser películas de ficción, donde se aprovechan todos los elementos mencionados anteriormente, diálogos, fuera de campo, textos, personajes de ficción. Alejarse de la idea de ser directores y espectadores eruditos, el cine no es un libro, por esto mismo no basta solo con representar un hecho relevante, sino que es necesario construir el universo donde se aloja el hecho para presentarlo el cual, se construye por medio de la interacción constante de protagonistas y secundarios, fuera de campo sonoro, montaje, y acciones.

En conclusión, el guión no es la base fundamental para transmitir contextos, hay muchos elementos que intervienen ellos. El guión, fácilmente puede caer en representar un hecho histórico al pie de la letra, hoy en día las películas deben aceptar que son ficciones históricas y que la gente no va al cine a que les narren textualmente acontecimientos

pasados, por último, existen más caminos para representar la época entre ellos es la fuerte influencia de la ficción.

Las películas que logran plantear los contextos de forma concreta y amplia permiten a los espectadores tanto eruditos como no eruditos, entender los motivos que mueven a los personajes, donde se encuentra, porque están ahí, o que está pasando a su alrededor esto permite también hacer obras mucho más envolventes donde las acciones son mucho más verosímiles. Las relaciones de los elementos entre sí conviven de forma armónica (tanto si van contra la acción o con la acción). “*La noche de 12 años*” sino entendemos que los personajes que están ahí por la dictadura la película no tendrían sentido. “*Pacto de Fuga*” sino sabemos de la dictadura, y de las penas de muerte por actos políticos no tendría razón, el contra reloj que está presente todo el tiempo por escapar de la cárcel. “*Araña*” por su lado, la única forma que se explica una polarización política tan tensa es por medio de lo ocurrido en 1970 y que está pasando en el mundo, para que un espectador no erudito llegase a creer que es una distopía o ucronía de Chile.

Bibliografía

- Abele, R. (27 de 12 de 2018). Review: 'A Twelve Year Night' captures real-life torment of Uruguayan political prisoners, including a future president. Los Angeles, California, Estados Unidos.
- Alvarez, L. B. (28 de 11 de 2018). *El cine Político de Corea del Sur*. Obtenido de Revista Global: <http://revista.global/el-cine-politico-de-corea-del-sur/>
- Aprea, G. (2008). *Cine y Políticas en Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Audiovisual452. (01 de 10 de 2018). *La coproducción española "La Noche de 12 Años", premio del público en Biarritz, tras arrasarse en los cines de Uruguay y ser elegida para los Oscar*. Recuperado el 04 de 01 de 2021, de Audiovisual451: <https://www.audiovisual451.com/la-coproduccion-espanola-la-noche-de-12-anos-premio-del-publico-en-biarritz-tras-arrasar-en-la-taquilla-de-uruguay-y-ser-elegida-para-representar-a-ese-pais-en-los-oscar/#:~:text=El%20filme%20naci%C3%B3n%20con%20el,2%2C6%20mi>
- Aula Crítica. (03 de 11 de 2019). *Salamanca 1936: Mientras Dure la Guerra*. Obtenido de El Espectador Imaginario: <http://www.elespectadorimaginario.com/mientras-dure-la-guerra/>
- Barta, T. (1998). *Screening the past: Film and representation of History*. United States.
- Battle, D. (30 de 12 de 2012). *Como es 4 meses, 3 semanas y 2 días. La palma de oro 2007*. Obtenido de Otros Cines: <https://www.otroscines.com/nota?idnota=285>
- Benjamín, W. (1982). *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica*. Londres: Fontana.
- Bolton, R. K. (29 de 04 de 2019). *Para un cominusto sin resentimientos: ¿Que es un Compañero?* Obtenido de El Desconcierto: <https://www.eldesconcierto.cl/opinion/2019/04/29/para-un-comunismo-sin-resentimientos-que-es-un-companerx.html>
- Brodersen, D. (27 de 08 de 2020). *Pacto de fuga: El gran escape*. Obtenido de Pagina 12: <https://www.pagina12.com.ar/287832-pacto-de-fuga-el-gran-escape>
- Calibre 71. (s.f.). Pacto de Fuga. Recuperado el 10 de 01 de 2020, de <https://pactodefuga.cl/>
- Canal 13. (24 de 09 de 2015). *El Clan: Diez cosas que hay que saber sobre el gran fenómeno Argentino que llega a Chile*. Obtenido de T13: <https://www.t13.cl/noticia/tendencias/espectaculos/el-clan-diez-cosas-hay-saber-gran-fenomeno-argentino-llega-chile>
- Díaz, J. M. (2015). Nuevas formas de hacer historia. Los formatos históricos audiovisuales. En M. Bolufer, J. Gomis, & T. Hernández, *Historia y Cine; La construcción del pasado a través de la ficción* (pág. 43). Zaragoza: Institución Ferando el católico .

- Espinof. (16 de 11 de 2015). *El Clan, el poder del miedo*. Obtenido de Espinof:
<https://www.espinof.com/criticas/el-clan-el-poder-del-miedo>
- Fenoll, V. (15 de 12 de 2019). La Representación de la Dictadura en el Cine de Animación Argentino. *Vivat Academia. Revista de Comunicación.*, 49.
- Fernández-Santos, E. (22 de 11 de 2019). *Critica Araña: Revolucionarios de Whisky y Caviar*. Obtenido de El País:
https://elpais.com/cultura/2019/11/20/actualidad/1574275428_884891.html
- Ferro, M. (1976). *Perspectivas en torno a las relaciones Historia y Cine*. Washington: Smithsonian Institute.
- Ferro, M. (1991). *Cine e Historia*. Paris.
- Filmaffinity. (s.f.). *Araña*. Recuperado el 17 de 01 de 2020, de Filmaffinity:
<https://www.filmaffinity.com/mx/film874305.html>
- Fotogramas España. (02 de 11 de 2019). *Las mejores películas sobre la guerra civil y franquismo*. Obtenido de Fotogramas: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g29232095/mejores-peliculas-guerra-civil-espanola/?slide=30>
- Guynn, W. (2006). *Writing history in film*. Nueva York: Taylor y Francis Group.
- Holden, S. (14 de 10 de 2005). *Fallout From a Ruinous Civil War Seen Through a Child's Eyes*. Obtenido de The New York Times:
<https://www.nytimes.com/2005/10/14/movies/fallout-from-a-ruinous-civil-war-seen-through-a-childs-eyes.html>
- Holland, J. (09 de 06 de 2019). *Spider: Film Review | Tiff 2019*. Obtenido de The Hollywood Reporter : <https://www.hollywoodreporter.com/review/spider-review-1237464>
- Jones, N. (2015). *Hollywood Action Films and Spacial Theory*. New York: Routledge.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The redemption of Physical Reality*. Nueva York: Oxford University Press.
- La noche de 12 Años*. (2018). Obtenido de Filmaffinity:
<https://www.filmaffinity.com/mx/film880366.html>
- La Tercera. (22 de 01 de 2020). *Estreno de cine: El gran Escape*. Obtenido de La Tercera:
<https://www.latercera.com/culto/2020/01/22/estrenos-cine-gran-escape/>
- Laffond, J. C. (2004). La representación cinematográfica: Una aproximación al análisis sociohistórico. *Ambitos: Revista internacional de comunicación*, 429.
- Lichtenfeld, E. (2007). *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action Movie*. Middletown: Wesleyan University Press.

- Lista de cine: Las 75 mejores películas sobre la guerra civil española y alrededores.* (s.f.).
Obtenido de De Cine 21: <https://decine21.com/listas-de-cine/lista/las-75-mejores-peliculas-sobre-la-guerra-civil-espanola-y-alrededores-93517>
- Mackie, R. (20 de 11 de 2006). *Innocent Voices*. Obtenido de The Guardian :
<https://www.theguardian.com/film/2006/nov/20/dvdreviews.worldcinema>
- Medina, M. (01 de 11 de 2019). *La Trinchera Infinita: Un películon sobre la Guerra civil* .
Madrid , Comunidad de Madrid, España .
- Monterde, J. (1986). *Cine, Historia y enseñanza*. Barcelona: Cuadernos de pedagogía.
- Mosciatti, E. (21 de 01 de 2020). *Pacto de Fuga: El peso de los ideales, el dolores de los afectos, el valor de la libertad*. Obtenido de Bio Bio Chile:
<https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2020/01/21/pacto-de-fuga-el-peso-de-los-ideales-el-dolor-de-los-afectos-el-valor-de-la-libertad.shtml>
- O.Sholz, P. (26 de 09 de 2018). *Muy Buena*. Crítica de "La noche de 12 años" Para nosotros, la resistencia . Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Pando, J. (22 de 11 de 2019). *Crítica Araña*. Obtenido de Fotogramas:
<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a29854741/arana-critica-pelicula/>
- Parés, L. E. (25 de 09 de 2019). *Otra Maldita Película Sobre la Guerra Civil*. Madrid, Madrid, España. Obtenido de <https://ctxt.es/es/20190925/Culturas/28509/guerra-civil-cine-franquismo-raza-luis-e-pares.htm>
- Pfaff, F. (1984). *Twenty-Five Black African Filmmakers*. Wetsport, Conecticut: Greenwood.
- Posguerra Española: Generos y Tpicis.* (s.f.). Obtenido de Filmaffinity:
<https://www.filmaffinity.com/mx/movietopic.php?topic=221089&attr=all&nodoc>
- Real Academia Española . (s.f.). Obtenido de <https://dle.rae.es/contextualizar?m=form>
- Rivera, A. (01 de 09 de 2018). *Crítica: La Noche de 12 Años*. Venecia, Venecia, Italia.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes*. Cambrige , Massachusetts.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. Mexico: Fondo de cultura Económica.
- Sorlin, P. (2005). *El cine, como protagonista de la historia*. Paris: Rialp.
- Vidal, N. (05 de 08 de 2009). *El Año que mis Padres se Fueron de Vacaciones*. Obtenido de Fotogramas: <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a340194/el-ano-que-mis-padres-se-fueron-de-vacaciones/>
- Wolf, S. (06 de 12 de 2017). *La revolución de los cobardes: Crítica de Bucarest 12:08*. Obtenido de Otros Cines: <https://www.otroscines.com/nota?idnota=284>

Zawia, A. (14 de 08 de 2014). *Festival de Locarno < From What Is Befor>> Lav Diaz (Esp / Ing)*. Obtenido de Micropsia: <https://www.micropsiacine.com/2014/08/festival-de-locarno-from-what-is-before-de-lav-diaz-espanolingles/>